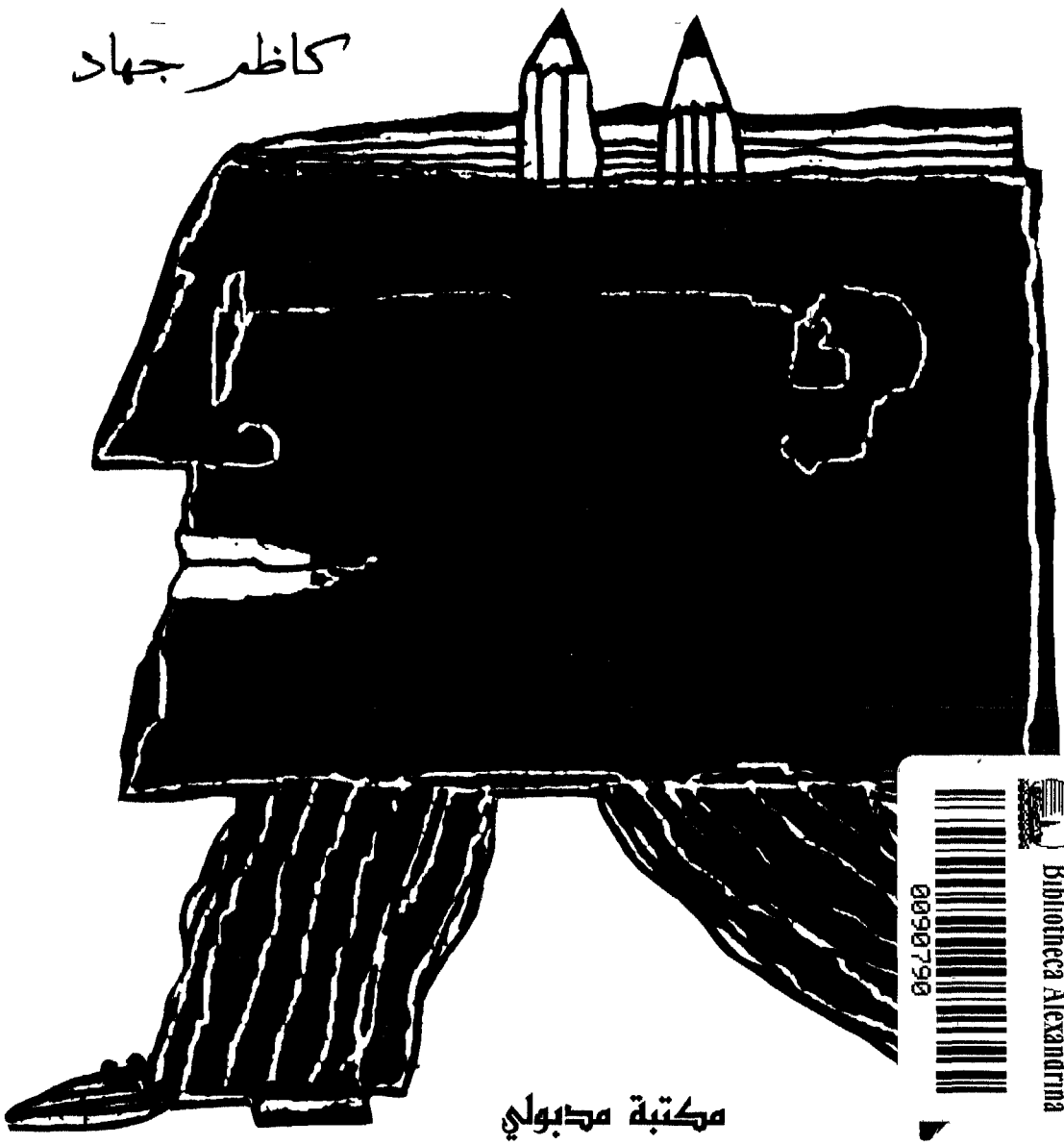
Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أدونيس منتحلاً

دراسة في الاستحواذ الأدبيّ وارتجاليّة الترجمة

يسبقها: ماهو التناصّ؟

كاظم جهاد



Bibliotheca Alexandrina
00090790

مكتبة مدبولي

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أدونيس منتحلاً

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كاظم جهـــــاد

أدونيس منتحلاً

دراسة في الاستحواذ الأدبيّ وارتجاليّة الترجمة

يسبقها: ماهو التناصّ؟

طبعة جديدة منقّحة ومزيدة

مكتبة مدبولي

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حقوق الطبع محفوظـــــة
١٩٩٣

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مقدّمة الطبعة الثانية

هذه طبعة جديدة، منقّحة ومزيدة، لـ«أدونيس منتحلاً»، الصادر في منشورات «أفريقيا الشرق» في الدار البيضاء في ١٩٩١.

حرصتُ في هذه الطبعة على الإفادة ممّا قيل أو كُتبَ في الطبعة السابقة سلباً أو إيجاباً. لطّفتُ، أوّلاً، لهجة الكتاب، وهذه هي الأمنيّة التي عبرّ عنها أدباء ونقّاد عرب عديدون ممّن أكنّ لهم الاحترام وأقرّ لرأيهم بالموضوعيّة. هكذا، يتحوّل الكتاب في هذه الطبعة من مقال سجاليّ إلى بحث نقديّ. الآن، يجد القارىء أمامه وثائق وتساؤلات. ولن يفعل اعتدال اللهجة في رأيي سوى أن يُشدّد السؤال المطروح على شعر أدونيس وكتابته: لقد ذهب الهجوم، وبقيت الشواهد، فما سيفعل بها المدافعون ضدّ تهمة الانتحال الموجّهة للشاعر توثيقيّاً؟

أجمع في هذا الكتاب، كما في طبعته الأولى، وثائق وشواهد اغتنت هنا بشواهد أخرى، يتلوها بحث في الترجمة الشعريّة لأدونيس، وتساؤلات حول شعره، بمايجعل من هذا العمل المتواضع كتباً في كتاب. ولايعدم القارىء، كما أبين عنه في موضعه، أن يجد الوحدة في هذا كلّه.

أزلتُ هنا كلّ ماكان في الطبعة السابقة ينتمي إلى مجال المسموع (الانتحال من قطع غير منشورة لسركون بولص وسواه)، وأبقيت على المنشور المؤكّد الوجود وحده. أغلب الشواهد اكتشفها شعراء وباحثون من العراق وتونس وسوريا ولبنان والمغرب. وإذ أجمعها وأوظّب فيما بينها، فأنا، وكما يلاحظ القارىء بنفسه، لاأعفي نفسي من مجهود التحليل والمساءلة والتعقيب النقديّ المسهب أحياناً. أضفت إلى هذه الطبعة، مثلاً، فصلين يمتدّان على مايقرب من مائة صفحة أعرض فيهما بالتفصيل أحكام السرقة لدى العرب، وممارسات «التناصّ» ومعاييره في الأدب الغربيّ. علّ هذا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يوضّح للبعض مالايحتاج في الواقع أيّ توضيح، ومايدخل بالأحرى في عداد الفطرة السليمة: أنّ التناص شيء والإغارة شيء آخر؛ أنّ الاستعارة شيء والسطو شيء آخر؛ أنّ السرقة الخلاّقة والمحوِّلة شيء والانتحال السلبيّ والمتغافل شيء آخر أيضاً.

كذلك، وهذا بحدّ ذاته كبير الأهميّة، فأن تجتمع هنا شواهد قدّمها مثقفون آتون من أقطار عربيّة عديدة، فهذا ممّا من شأنه أن يهب الكتاب طبيعة جماعيّة ويزيده موضوعيّةً على موضوعيّة: ليس هذا النقد هجوماً من فردٍ على شاعر معروف، بل هي إصوات الثقافة العربيّة «تُحاكِم» بالوثيقة المُبرمة والشاهد المدعّم أعمال أحد العاملين فيها.

إلى هذا، وكما في الطبعة السابقة، يجد القاريء تساؤلات لي مطوّلة حول شعر أدونيس، ودراسة لي مطوّلة في مأزق ترجمته لآثار الشاعر بونفوا.

وسيلاحظ القاريء أنّني أرجأت هنا النظر في مسيرة الشاعر في أبعادها السوسيولوجيّة والسياسيّة. إنّ أكثر من صوتٍ صديق (ولن أتوقّف قطّ عند الأصوات المغرضة التي تقدّمت بتناولات مشوّهة للكتاب، تصمت فيها أمام الوثائق والتساؤلات النقديّة وتركّز على لهجة هذه الفقرة أو تلك)، قد استكثرَ هذا الجمع في الطبعة السابقة بين نقد نصوص الشاعر ونقد سيرته الشخصيّة. لاشكّ إنّ من غير الممكن الفصل بين مايكتبه شاعر وسلوكه. السلوك ثقافة، موقف في العالَم، و«نصّ» حيّ يتنقّل ويُلقي بأثره السلبيّ أو الايجابيّ على الآخرين. وعندما يكبر حجم التناقضات بين التصريح والفعل، فلكَ أن تستغربَ، بل وحتّى أن تحتجّ. ومادمتُ قد حذفتُ هنا الفصل المتعلّق بالتناقضات السياسيّة-الثقافيّة لأدونيس، فليسمح لي القاريء بالاشارة إلى بعض منها في هذه المقدّمة القصيرة.

مزعجٌ مثلاً هذا التضارب الذي يلاحظه المتتبّع بين روايات عديدة يطرحها أدونيس لعناصر من سيرته، لايعرف المرء الصحيح فيها من الغلط. يزعم مثلاً في أكثر من مناسبة أنّه غادر «الحزب القوميّ السوريّ الاجتماعيّ» لتعارض طبيعة الحزب مع مبادئه الشعريّة، ويعود بين الفينة والفينة (حواره مع المجلّة «وقائع» مثلاً، في عددها الأول الصادر في باريس

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

في.١٩٩) للتأكيد على أنّ الزعامة في الحزب «جاءتني على غفلة. وكان سبب ذلك حضوري... نشاطي... حيويّتي...ذكائي... كلّ هذا فرض الزعامة»، وعلى كون الحزب «علّمنا أنّ البلاد التي نعيش فيها، والتي اسمها سورية، هي نسيج واحد منذ القدم وحتّى الآن... كما علّمنا الحزب انتماءنا لهذا الكلّ.» أو عندما يروي في الحوار المذكور نفسه أنّه قطع، صبيّاً، البساتين للّحاق بموكب الرئيس السوريّ شكري القوّتلي الذي كان في زيارة للريف، حتّى التقاه، رغم إهمال الموظّفين له، ومدَحه بقصيدة: «فأنتَ لنا سيفٌ ونحنُ لكَ الغمدُ»، فنال من الرئيس حقّ التعلّم في المدرسة العموميّة. ثمّ يستعيد في عناصر سيرته التي أرفقها بالترجمة الفرنسيّة لمقتطفات من «المسرح والمرايا» إلى الفرنسيّة (منشورات لاديفيرانس، باريس، ١٩٩١، تحت عنوان:Chronique des branches)، يستعيد اللقاء ماحياً منه جميع جوانب بحثه عن الرئيس ومدحه إيّاه: «يقرأ قصيدة من تأليفه أمام رئيس الجمهورية الذي كان في جولة في أرياف الشمال. ومن شدّة إعجابه، يسأله الرئيس أيّة مكافأة يودّ، فيطالب الصبيّ بالتعلّم في المدرسة».

مزعجٌ، كذلك، هذا الادّعاء (حواره مع صحيفة «لوموند» الفرنسيّة، ٣٠ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٨٤) ومناسبات أخرى كثيرة بعدائه لكلّ مؤسّسة وكون «الحكومات لاتنظر لي بعين الرضى»، مع أنّه زار ويزور جميع الأقطار العربيّة، من المحيط حتّى الخليج، يقرأ فيها شعره ويُحاضر، بل وحتّى يُنظّم ملتقيات. مزعجٌ أيضاً التوكيد في الصحافة الغربيّة على كونه «جزءاً لايتجزأ من الثقافة الكونيّة»، و«أن تكون حديثاً هو أن تقبل بمحاورة الآخرين» (حوار «لوموند» نفسه) والحطّ المستمرّ في الصحافة العربيّة من قدرالثقافة الغربيّة، فلاكاتب في الغرب يُعادل عنده ماجاء به أبو نوّاس وأبو تمّام والمتصوّفة! أو تقريبه إسميّاً للأدباء العرب داخل الثقافة العربيّة التي هي مجالهم الأليف لايستطيع فيه لهم نكراناً (قائمة طويلة من المستشارين في تحرير «مواقف» لايستشيرهم في الواقع في شيء!)، وتجاهله للجميع في الصحافة واللقاءات الغربيّة لايتحدّث إلاّ عن نفسه، ولايذكر الآخرين إلاّ بالتعميم وليتجاوزهم في الشطر الآخر من العبارة نفسها: «من المبالغ القول أنّني الوحيد. لعلّي الأكثر جذريّة» (حوار «لوموند»).

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هذا كلّه ومايرتبط به من سياسة قائمة على التكريس الذاتيّ وتشغيل الآخرين في المؤسّسة الذاتيّة، والتحامل على كلّ من يخرج منها أو عليها، واتّهامه، ضمن فهمٍ غشيمٍ للأوديبيّة، بالقيام بثورة الإبن على الأب (ينبغي ههنا الضحك)، هذا كلّه لهو ممّا يُغيض ويُزعج. وإذْ نضرب في هذه الطبعة صفحاً عن تحليله (وقد صار معروفاً لدى الجميع)، فلأننّا نؤمن مع الفيلسوف جاك دريدا بأنْ «لاشيء خارج النصّ». يتلقّى النصّ انعكاسات حياة الشاعر ومواقفه وأخلاقيّته، ويعكسها بدوره، منتصباً كمرآةٍ كبيرة كاشفة. في نصّ أدونيس نرى إلى تناقضاته السلوكيّة كلّها وهي «تتبلّر» على هيئة نرجسيّة برّانيّة لاتدرك «الأنا» الشعريّة الحقّ كجرحٍ أو حجرة لأصوات العالَم على النحو الذي ندين لرامبو وللمتصوّفة في جميع الديانات بالكشف عنه بقوّة. تتحوّل النرجسيّة لدى أدونيس كما سنرى إلى حضور للإسم الشخصيّ (إسم الشهرة) لاغٍ للحضور الخفيّ الفعّال، وإلى لعب سطوح. من هنا أحلتُ في هذه الطبعة مُساطة شعر أدونيس إلى نهاية الكتاب حيثما كانت تتصدّره في الطبعة السابقة: هنا يلاحظ القاريء أنّ كلا السلوك الانتحاليّ في الكتابة والارتجاليّة في الترجمة يصبّان في نهاية المطاف في أزمة شعريّة لاتنجح تزويقات اللغة وبلاغتها في التخفّي عليها إلاّ مرحلياً، وفقط في أعين مَن لايهمّم من الشعر إلاّ هذا اللعب الذي ينجحون فيه بالانبهار والتهيّج بأيسر التكاليف.

والحقّ، فمايشهده الواقع الشعريّ والثقافيّ العربيّ منذ فترة هو انحسار الأدونيسيّة على كافة الأصعدة، كتابةً وسلوكاً. مع التشقّق المريع للواقع العربيّ، وظهور الأصوات الجديدة (التي يمكن أن نلاحظ بلا عسفٍ غياب كلّ أثر لأدونيس فيها أو عليها)، نشهد انتهاء حقبة «المشائخيّة» الأدبيّة أو أدب المؤسّسة الذاتيّة الذي أشاعه أدونيس وأفاد منه أكثر من سواه، والذي يدفع اليوم ثمنه في شعره نفسه. تنتهي المشائخيّة، لتنهض ثقافة المبدعين الأفراد، ويعود الشعر كما كان عليه أبداً، ثمرة توحّدٍ مريرٍ ورفضٍ لكلّ مرجعيّة لاتكون مرجعيّة الشعر نفسه والشعر وحده. لايهمّ أمام هذه النهاية للأدونيسيّة كتيّب يصدر في هذه اللغة أوتلك (ضمن مواضعاتٍ وشروطٍ نعفي القاريء عناء التوقّف عند حيثيّاتها)، أو جائزة دوليّة تأتي أو

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لاتاتي، ويتحوّل انتظارها إلى «عُصاب» معيش بمرارة (أهذا من الشعر في شيء؟ أوَمن أجل هذا يشقى الشعراء؟). لايهمّ هذا كلّه، لأنّ حركة الشعر تتبع قوانين أعمق تعمل على المدى الأبعد ولايوقفها أيٌّ من التكريسات الظرفيّة، محليّةً كانت أم دوليّة.

يهمّني، في ختام هذه الكلمة، أن أتوجّه بجزيل الشكر لجميع مَن ساهموا في رفد هذا الكتاب بالشواهد أو ناقشوا أطروحاته، سواء من أُعلن في الكتاب عنهم، أو مَن آثروا عدم ذكر اسمائهم.

كاظم جهاد
باريس، مطلع ١٩٩٣

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القسم الأوّل

ماهو التناصّ؟

«وأكثر آفات كتّاب زماننا وشعرائهم أنّهم لايهتدونَ لتعليلِ الكلام وتشقيقه، ويتّبعون الهوى فيضلّهم عن منهج الحقّ وطريقه، فإذا سمعَوا فصلاً من كتابٍ أو بيتَ شعرٍ ممّن لايكاد يُجيلُ في الأدب قِدحاً، ولايعرف هجاءً ولامدحاً، فهو يحكمُ على قائله بالسبق والتفخيم، والإجلال والتعظيم، وليسَ يدري ماروّاه سليمُ اللفظ أو مختلّه، صحيح المعنى أو منحلّه (...) وهل سبقه إلى ذلكَ أحدٌ قبلهُ أو هو مُبتدِع؟ وأوردَ نظيرَهُ سواه أو هو مُخترِع؟ استبدَعوا كلامه، واتّبعوا أحكامَه، واعتمدوا على الاعتقاد دون الانتقاد، وقبلوه بالتقليد لابالاختيار، وقابلوه بالامتثال دون الاعتبار والاختبار، ثمّ إنْ بيّنتَ لهم عَوارَ مارووه وزلّله، وخطأ ماحكوه وخطله، التزموا نطرة خطئه واقفين مواقفَ الإعتذار، ومائلينَ عن طريقة الإنصاف إلى الانتصار، وليست هذه من خصلة الأدباء الذين هذّبتهم الآداب فصاروا قدوةً واعلاماً، ودرّبتهم العلوم فأصبحوا بين الناس قضاةً وحكّاماً، وإنّما يذهبُ في مدح الكتّاب والشعراء مذهبَ التقليد مَنْ يكون في علومه خفيفَ البضاعة، قليلَ الصناعة، صِفرَ وطابِ الأدب، ضيّقَ مجال الفضل، قصيرَ باعِ الفهم، جديبَ رباعِ العقل...»

الشيخ ابو سعد محمّد بن أحمد العميدي، ذكره الشيخ يوسف البديعي صاحب «الصُّبح المُنبي».

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الأوّل

أحكام السرقة لدى العرب

عرف العرب «التناصّ» وأسهبوا في تحليله، وإن لم يستخدموا بالطبع مفردة «التناصّ» الحديثة والمستورَدة. عرفوه ودرسوه عبر ظواهر التعامل مع نصوص الآخرين، وطرحوا مفردات-مفاهيم غنيّة ووافرة تذهب من «التضمين» في محاسنه ومساوئه إلى «السرقة» ومنازلها العديدة فَ«الإغارة» فَ«السطو» فَ«تلفيق المعنى» فَ«السلخ»، إلخ...

يورد الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، في دراسة سنعود إليها لدى الكلام عن انتحالات أدونيس، أنّ الشكل الأكثر شيوعاً للتناصّ (أو مايؤثر هو دعوته بـ«التناصص» على زنة «تفاعل») لدى العرب كان يتمثّل في «التضمين»، وهو اقتباس جزئيّ أو كامل لعبارة يوظّفها الشاعر لغرضه لكنّ الاقتباس بين الشعراء لم يكن بالمستحبّ، لأنّه كان يعني الإقرار من قبل الشاعر بتفوّق الشاعر الآخر. لذا كان الاقتباس يذهب أكثر في اتّجاه آيات القرآن والأحاديث النبويّة. إلاّ أنّ العرب أكثروا في الكلام في وجوه «السرقة» و«الأخذ» و«الإغارة»، الجائز منها وغير الجائز، المستحبّ وغيره، وكذلك، وهذه جانبٌ هامّ، الإجراءات التي يجب أن يعمل بها الشاعر حتّى تصبح سرقته حلالاً وأمراً حسناً.

بالرجوع إلى متون التراث، كـ«الوساطة بين المتنبّي وخصومه» للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجانيّ، و«الصُّبح المُنبي عن حيثيّة المتنبيّ» للشيخ يوسف البديعي، والرسالتين «الحاتميّة» و«الموضحة» لأبي علي محمّد بن الحسن الحاتميّ، يمكن أن نكوّن فكرة مفصّلة عن هذه الوجوه. وسنرى انذاك أنّ العرب أبداً لم يعرفوا ولم يبيحوا نوعاً من النقل الكامل غير

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المصرّح به والذي لاتعديل فيه لكلام الآخر ولاتحويل، كهذا الذي يمارسه الأستاذ أدونيس. وحتّى حالة المتنبّي، التي كثرَ الكلام عنها والتمثيل عليها، لاتبدو، كما سنرى، أمام مايمارسه أدونيس إلاّ عمليّة بريئة يتلاقى فيها الرجل مع معاني الآخرين (أو قد يأخذها عنهم أحياناً، ولاننسَ أنّ العرب كانت تعدّ المعاني مبذولةً كالحجارة) ويمنحها كلّ مرّة، نعم، كلّ مرّة، صياغة خاصّة به إن لم تكن تفوق صياغة سابقيه دائماً فهي لاتلتقي معهم حرفياً ولو مرّة واحدة. وهذا هو ماكانت العرب تدعوه بالسرقة المستحبّة، بالمعنى الحديث لـ«الاختطاف» الخلاّق والتناصّ التحويليّ، الذي تضيف فيه إلى الآخر أو تغيّر وجهته ومقصده وإيقاعه تماماً. سرقة كانوا يفرّقون بينها وبين الانتحال الذي ينبغي ألاّ ننسى أيضاً أنّه يستمدّ أصله الاشتقاقيّ من «النحل»، فهو السطو على قفير الآخرين وأخذ ماجمّعوه فيها من عسل ببالغ الاجتهاد والجهد.

أحكام «الوساطة»:

يؤكّد صاحب «الوساطة» (نرجع هنا إلى طبعة المكتبة العصريّة، بيروت، غير مؤرّخة) على ضرورة التمييز بين درجات السرقة والأخذ ومنازلهما، ويقرّ باديء بدء بأنّ ثمّة منهما ماهو جائز وغير جائز. يدعو (ص ١٨٣) إلى الدقّة في النظر والتمعّن في المعاينة، فـ«هذا بابٌ لاينهض به إلاّ الناقد البصير...» يرى أنّه لايدخل في مجال السرقة الأخذُ بماهو «أمورٌ متقرّرة في النفوس، متصوّرة للعقول، يشترك فيها الناطق والأبكم، والفصيح والأعجم، والشاعر والمُفحَم». أي مايُدعى بلغة اليوم بالكليشيّات والصيغ المسكوكة والمواطيء المشتركة، فهذه «السرقةُ عنها منتفية». يضرب عليها أمثلة منها تشبيه الحسَن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، إلخ... وهو يعدّ ضمنها ماكان الأصل فيه قد انفرد به شاعر دون غيره وسبق إليه فصارت الناس تتبعه فيه، كـ«سؤال المنزل عن أهله، والتفجّع لمن استبدلَ بعدَ ساكنه، ولوم النفس على بكاء الدار، واستعطاف العقل واستبطاء الصبر»، إلخ...، فهذه كلّها ابتدرَ إليها شاعر معيّن ثم نسجَ لاحقوه على منواله. هذا كلّه من قبيل المشترك الشائع،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويُصنّف إلى صنفين: «مشترك عامّ الشركة، لاينفرد أحد منهم بسهمٍ لايُساهَم عليه، ولايختصّ بقسم لايُنازَع فيه، فإنّ حسن الشمس والقمر، ومضاء السيف وبلادة الحمار، وجَود الغيث، وحيرة المخبول، ونحو ذلك مقرّر في البداية، وهو مركّب في النفس تركيب الخلقة». والصنف الآخر هو ممّا «سبق المتقدّم إليه فغارَ به، ثم تدوولَ بعده فكثر واستُعمل، فصار كالأوّل في الجلاء والاستشهاد، والاستضافة على ألسن الشعراء، فحمى نفسه عن السرق، وأزال عن صاحبه مذمّة الأخذ، كما يُشاهد ذلك في تمثيل الطلل بالكتاب والبُرْد، والفتاة بالغزال في جَيدها وعينيها، والمَهاة في حُسنها وصفائها...» (ص ١٨٥). هذا ومثيله يدخل في باب السائر المتداول والشائع المتناوَل، حتّى أنّ الناقد يؤكّد: «ولو سمعتَ قائلاً يقول إنّ فلاناً الشاعر أخذ عن فلان قوله: لامرحباً بالشيب وحبّذا الشباب (...) لحكمتَ بجهله، ولم تشكّ في غفلته.» (ص ١٨٦). إلاّ إنّ ماسبق كلّه يعرف أيضاً اختصاصاً أو نوعاً من الحصريّة الثقافيّة، فـ «يسبق إليه قومٌ دون قوم؛ لعادةٍ أو عهد، أو مشاهدةٍ أو مراس؛ كتشبيه العرب الفتاة بتريكة النعامة [بيضتها]، ولعلّ في الأمم مَن لم يرَها؛ وحمرة الخدود بالورد والتفّاح، وكثير من الأعراب لم يعرفها؛ وكأوصاف الفلاة، وفي الناس مَن لم يُصحر؛ وسير الإبل، وكثيرٌ منهم لم يركب» (الصفحة نفسها).

على أنّ الشعراء يأتون إلى هذا الشائع نفسه يجدّدون فيه، يغوصون ويبتدعون. إنّ الكبار من الشعراء لَيأنفون حتّى من ترديد الشائع كما هو، ولشدّ ماتعاف أنفسهم المثل السائر والصيغة المكرّسة. هكذا في أمر تشبيه الطلل بالكتاب مثلاً، الذي كان شائعاً لدى العرب، يأتيه شاعر كامرئ القيس فتعاف نفسه الحذوَ حذوَ مَن سبقَ، وهوذا يجدّد ويقول:

«لَمن طللٌ أبصرتُهُ فشَجاني كخطّ زبورٍ في عسيبِ يماني»

خرجَ بخطّ الزبور (الكتاب) إلى العسيب (السعف) الآتي من اليمن (بلد الشاعر). وهوذا شاعر آخر، لبيد، يطرق المعنى نفسه، فيخرج بدوره على السائد، يضيف إليه إضافة نوعيّة، ويقول:

«وجَلا السيولُ عن الطلول كأنّها زُبُرٌ تُجدُّ متونَها أقلامُها»

يُشبّه هنا جرف السيل للطلل وجلاءَها عنها بحركة الأقلام على

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

صحائف الكتب، وهذا كلّه فعل ديناميّ وحركة. وهوذا ثالث، حاتم، كان قالَ في المعنى نفسه ماخرج به إلى صنيع نمنمةٍ وتوشية:

«اتعرفُ أطلالاً ونؤياً مهدّما كخطّكَ في رقٍّ كتاباً مُنمنَما»

ويعقّب الناقد بالقول: «وأمثال ذلك ممّا لايُحصى كثرة، ولايخفى شهرة، وبين بيت لبيد وبينها ماتراه من الفضل، وله عليها ماتشاهد من الزيادة والشفّ» (ص ١٨٧). ويقرّر أبعدَ: «ومتى جاءت السرقة هذا المجيء لم تعدّ من المعايب، ولم تُحْصَ في جملة المثالب، وكان صاحبها بالتفضيل أحقّ، وبالمدح والتزكية أولى» (ص١٨٨).

عدا هذا، يعدّ الناقد سرقةً كلّ ماهو تكرار محض للآخر، حتّى إذا «لم يكن نقل البيت والمصراع تامّاً». وهو يضرب هنا مثلاً: فقد سمع الفرزدق جميلاً ينشد:

«ترى الناسَ ماسرنا يسيرون خلفَنا

وإنْ نحنُ أومأنا إلى الناس وقّفوا».

فقال: «أنا أحقّ بهذا البيت، فأخذه غصباً». هذا ممّا يعدّه الناقد من السرقة، مهما كان من طرافة الحادثة وتعلّل الفرزدق. ومثله قول النابغة:

«لو أنّها عرضَتْ لأشمطَ راهبٍ عَبدَ الآلهَ صرورةٍ متعبّدِ»

وكان ربيعة بن مقروم قال قبله:

«لو أنّها عرضت لأشمطَ راهبٍ عبدَ الإلهَ صرورةٍ متبتّلِ»

فالشاعر لم يفعل هنا سوى أن لاءمَ البيت مع قافيته، وهذا شيء قليل. يورد الناقد أمثلة كثيرة من هذا النمط، ويعدّها كلّها من باب السرقة. وهي لاتتعدّى دائماً بيتاً واحداً أو مصراعاً منه، فماسيقول لو وجدَ نفسه أمام مقاطع وفقراتٍ كاملة مأخوذة بأسرها كما سنلاحظ؟

لايفوت الناقد أن ينبّه بالطبع إلى ضرورة الحذر من تشابه اللفظ الذي يتبطّنه فرق في المؤدّى. فرق تقف عليه في الكلمات «متى أقبلتَ على صريح معانيها» (ص ٢٠٣). كما في قول أبي هفّان:

«أنا السيفُ يُخشى حدُّهُ قبلَ هزّهِ فكيفَ وقد هُزَّ الحُسامُ المُهنّدُ»

وقول البحتري:

«ويخشى شذاهُ وهو غيرُ مُسلّطٍ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وقد يُتوفّى السيفُ والسيفُ في الغِمدِ»

وقول المتنبّي بعدَهما:

«تُهابُ سيوفُ الهندِ وهيَ حدائدُ

فكيفَ إذا كانتْ نزاريّةً عُربـــا

ويُرهَبُ نابُ الليثِ والليثُ وحدَهُ

فكيفَ إذا كانَ الليوثُ لهُ صُحبا

ويُخشى عُبابُ البحرِ وهوَ مكانهُ

فكيفَ بمَنْ يغشى البلادَ إذا عبّا»

يقارن كلّ من أبي هفّاف والبحتري بين السيف مغمَداً وبينه مصلَتاً، ويقارن المتنبّي بين السيف الهنديّ والسيف العربيّ ثمّ يتوسّع إلى المقارنة بين رهبة السيف وحيداً ورهبته وهو مُشرَعٌ في يد الفارس حامله. تشابهت الأواليّة لدى الثلاثة، وتفارقت المعالجة.

يَبين من أمثلة الجرجانيّ صاحب «الوساطة» في محاسبة السرقة والتفنّن في تتبعّها ماينبغي أن يمنح معاصرينا درساً في القسوة الضروريّة مع شعرائهم. كان العرب يبرعون في الوقوف على أنماط التشابه (وهي بحدّ ذاتها عيبٌ عندهم) حتّى في ماينتسب إلى أغراض مختلفة، كأن يكون بعضها من المديح أو النسيب والبعض الآخر من الهجاء. هاهو يورد قول كثيّر متشبّباً:

«أريدُ لأنسى ذكرَها فكأنّما تَمثّلُ لي ليلى بكلّ سبيلِ»

ويجده منبثّاً في قول أبي نوّاس مادحاً:

«ملكٌ تصوّرَ في القلوبِ مثالُهُ فكأنّهُ لم يخلُ منهُ مكانُ»

لكنّ السرقة تكون لطيفة وممدوحة عندما تجيء «على وجه القلب، وقُصِدَ به النقض» (ص ٢٠٦)، كقول المتنبّي:

«وأحبّهُ وأحبُّ فيه ملامةً إنّ الملامةَ فيه من أعدائـــهِ»

وهو نقضٌ لقول أبي الشيص:

«أجدُ الملامةَ في هواكَ لذيذةً حبّاً لذكركَ فليَلُمْني اللوّمُ».

بعد هذه الحالات العامّة، يضع الجرجانيّ في نظرنا إصبعه على جوهر «التناصّ» بمعناه الحديث عندما يرينا تدرّج العرب بالسرقة من الأخذ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

باللفظ والمعنى أو بأحدهما دون الآخر (وكلاهما مذمومان إذا ماأبانا عن تقارب شديد)، إلى إخفاء السرقة، مايدعوه الناقد بـ«السرق الحاذق»، فاللجوء إلى أواليّات القلب والتغيير حتّى يصير ماتأخذ من الغير كأنّه خاصتك، لاعتبَ عليك فيه لأحد. وهذا كلّه ممّا يبين عن تطوّر تاريخيّ للسرقة وتحويل نوعيّ لها: كتب الناقد أنّ السرق: «كان أكثره ظاهراً كالتوارد الذي صدّرنا بذكره الكلام، وإن تجاوز قليلاً في الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ، ثمّ تسبّب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب، وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلّفوا جبرَ مافيه من النقيصة بالزيادة، والتأكيد والتعريض في حالٍ، والتصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل؛ فصارَ أحدهم إذا أخذَ معنى أضاف إليه من هذه الأمور مالايقصر عن اختراعه وابتداع مثله.»(ص ٢١٤). هكذا، حرصاً من الشاعر على أصالته وشاعريّته، كان إن اضطرّ لأخذ مصراعٍ أو أقلّ، عاجل إلى رفده بما ربّما كان يقدر هو عليه دون غيره.

بعد هذا يقدّم الناقد لائحة طويلة من أبيات المتنبّي وماأتُّهم بسرقتها من الآخرين. ومتى راجعَ القاريء اللائحة (وسنقدّم أمثلة عليها) تيقّنَ أنْ لابيتَ منها ليكاد يخلو من مثل هذا التحويل أو القلب أو الزيادة، يمارسه الشاعر ليستأثر حقّاً بالكلام وليصيّره كلامه، وذلك لا عن غصب وتَخفٍّ، بل بممـاحكة شعريّة وصنيعٍ إضافيّ. تحويل يشهد لهَ بالقدرة العجيبة في الانتقال بالكلام من مستوى إلى آخر، ومن حالٍ إلى حالٍ، وإدخالٍ للمعنى في غير سابقِ مدخل، وتلقيحه بالشكل الجديد أو الزينة غير المسموع بها أبداً من قبل. وهذا كلّه بحيث يجعل أنموذج السابق له (إن كان هو عارفاً به حقّاً، وهذا ليس بالمتحقَّق منه على الدوام) يشحب أمام أنموذجه هو ويتبدّى في تمام عريه. قال أبو تمّام مادحاً:

«ولو لم يكنْ في كفّهِ غير نفسهِ لجادَ بها فليتقِّ اللهَ سائلُه»

وقال المتنبّي:

«ياأيّها المُجدى عليهِ روحهُ إذْ ليس يأتيه لها استجداءُ»

وهنا خرج بالمعنى إلى «قوّة» أخرى. فإذا كان الممدوح لدى أبي تمّام يجود بنفسه إذا لم يكن لديه سواها، فإنّه، لدى المتنبّي، يكون كالمُجدى عليه بها إن لم يُسألها، لأنّه لو سئلَ إيّاها لأعطاها. والفرق في الصياغة واضح

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هو الآخر، لايحتاج إلى بيان.

أو قول ابن الروميّ:

«لوحزٌ من جسمٍ لسائلهِ انْفَسَ أعضائهِ لماألما»

وقول المتنبّي:

«إنّكَ من معشرٍ إذا وهبوا من دون أعمارهم فقد بخلوا»

اكتفى ابن الروميّ بمعجم الجسم، لووهب الممدوح منه لماشعر بالألم، وتعدّاه المتنبّي إلى معجم الروح (الأعمار) يعدّ كلّ هبةٍ دونها بخلاً.

أو قول أبي تمّام مادحاً:

«غرّبْتُهُ العُلا على كثرةِ الأهْـ ـلِ فأضحى في الأقربينَ جنيبا»

وقول المتنبّي شاكياً:

«وهكذا كنتُ في أهلي وفي وطني إنّ النّفيسَ غريبٌ حيثُما كانا»

يجتمع البيتان حول الفكرة الشائعة حديثاً: «لانبيَ مُكرَمٌ في وطنه»، لكن يلاحظ القارىء كيف يفرّق بينهما كلّ شيء، الشحنة الشعريّة والمعجم ومستوى الخطاب ونوعيّة الصياغة.

هذه أمثلة أخرى نأخذها مباشرةً من ديوان المتنبّي وحواشي شارحه البرقوقي عليه:

قال المتنبي يمدح عبد الواحد بن العباس بن أبي الأصبغ الكاتب، ويعدّد مفاخره:

"وجرينَ مجرى الشمس في أفلاكها
فقطعنَ مغربها وجِئْنَ المطلعا"

فذكّر النقاد بقول حبيب بن أوس الطائي (أبي تمام):

"أمطلعَ الشمس تبغي أن تؤمّ بنا
فقلتُ كلاّ ولكن مطلع الجودِ"

وذكّر آخرون بقول علي بن الجهم:

"وسارت مسير الشمس في كل بلدةٍ
وهبت هبوب الريح في البرّ والبحرِ"

إن ما لم يلتفت إليه النقاد هنا هو أن ثابتة معينة تتكرر لدى الشعراء

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الثلاثة، ثابتة ذهنية وبنية عقلية طالما دفعت العربي إلى اتخاذ الطبيعة مرجعاً أساساً، وحركية عناصرها -وخصوصاً الشمس والقمر والنجوم- انموذجاً وقدوة. وفي ما خلا تشبيه سعة تحرّك مفاخر الممدوح بسعة حركة الشمس، فكم يفصل بين الشعراء الثلاثة من ادائيّة معنوية وإيقاعية في آن معاً؟ وكم من فارق بين البيان وطبيعة التشبيه داخل وحدة المشبَّه به نفسه (الشمس)، بين المتنبي الذي تجوز لديه المفاخر كلاً من الشروق والغروب، وأبي تمام الذي يرجّح مسعى صاحبه صوب مطلع الجود لا مطلع الشمس، من حيث يشبّه ابن الجهم خصال ممدوحه الحميدة ومكارمه بالسير في كل مكان كالشمس، وبالهبوب في كلّ محلٍّ كالرياح؟

مثال آخر:

قال المتنبي يمدح أبا الفرج أحمد بن الحسين القاضي:

"فلم نرَ قبلَ ابن الحسين إصابعا
إذا ما هطلنَ استحيتِ الدِّيَم الوُطْفُ"

فذكر النقاد قول النوّاسيّ:

"إن السحابَ لتستحيي إذا نظرت
إلى نداكَ فقاسته بما فيها".

هل من صورة عقلية أكثر شيوعاً لدى العرب من هذه التي تقارن وفرة الجود بجزالة ماء السحاب؟ وفي ما خلا هذا الاشتراك في صورة هي بالأساس صورة جمعية متوارثة ليست من اختراع أبي نواس ولا المتنبي، فكم من فارق موسيقيّ وتكثيفيّ-تعبيريّ بين البيتين؟ فعلى حين يكتفي أبو نواس بالتأشير على استحياء السحاب إذا ما قاست ما فيها بندى الممدوح، يقدم المتنبي هذه الصورة الرائعة لأصابع تهطل جوداً. أصابع إنْ هي هطلت فلسوف تخجل منها حتى الديم الوطف، وهي، بتعبير عبد الرحمن البرقوقي شارح ديوانه، السحب "المسترخية الجوانب لكثرة مائها"، علماً أن الدّيم هي "جمع الديمة وهي المطر يدوم أياماً".

مثال ثالث وأخير:

قال المتنبي يمدح سيف الدولة بادئاً بالنسيب:

أيدري الربع أيّ دمٍ أراقا وأي قلوبِ هذا الركب شاقا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لنا ولأهله أبداً قلوبُ تلاقى في جسومٍ ما تلاقى
وما عَفتِ الرياح له محلاً عفاهُ من حَدا بهِمِ وساقا"

ليست الرياح، يقول المتنبي، هي التي عفت المحلّ، أي أقفرتْه، فلا ذنبَ لها، بل عفاه، كما يعبّر البرقوقي شارحاً، الحادي الذي ساق الإبل بأهله، فلولم يخرجوا من الرّبع لما درس هذا. وإذا ببعض النقاد يذكّر بقول أبي الشيص:

"مافرّقَ الألافَ بعْـ ـدَ اللّه إلا الإبلُ
والناس يلحونَ غرا بَ البين لمّا جهلوا
وما إذا صاحَ غرا بٌ في الديار احتملوا
وما غرابُ البَينِ إلا ناقة أو جمَلُ"

هنا أيضاً، فإن ما ينساه المنتقدون هو أن كلا الشاعرين يرجع إلى بنية ذهنية أو ردة فعل نفسيّة-اجتماعية شائعة لدى العرب، يؤنّب فيها المفجوع بفراق أحبائه الطبيعة (الرياحَ بحسب المتنبي)، أو الطير (غراب البين بحسب أبي الشيص، وهو الشائع). هذا في حين أن المسؤول الحق عن فراق الأحبة هو آمرهم بالرحيل وسائقهم إلى المنتأى. ماعدا هذا، ومع الأخذ بعين الإعتبار بحديث المتنبي عن تأنيب الرياح، وأبي الشيص عن تذنيب غراب البين، فما أوسع البون الذي يفصل بين أبيات المتنبي المحمّلة بالعاطفة حتى لتكاد تغصّ بها، وبين أبيات أبي الشيص التقريرية الباردة؟ إن ما ينساه النقاد أوالمنتقدون عموماً في الحديث عن "سرقات" المتنبي هو لا فقط تجويده وتجديده في المعاني التي قد يبدو بعض الشبه بينها وبين معاني آخرين، بل ينسَون خصوصاً أن هذا المشترك الشعريّ بينه وبين سواه هو، في الغالب الأعمّ، بل لعله كذلك دائماً، مشترك نابع من بنيات ذهنية وأواليات نفسية متقاسمة لدَى العرب شائعة بينهم. بنيات وأواليات هي صُوَرهم السلفية-الأصلية archétypes، عليها يتأسس الخطاب الشعري، ومنها ينتقل كل شاعر إلى مجال خصوصيته الذاتية. ينسون هذا الشيء الذي يجعل من الشاعر العربي القديم، بتعبير صلاح ستيتية، **مؤولَ** الجماعة (بالمعنى الموسيقي للكلمة)، يعزف على أنغامها المتوارثة فلا يكاد يتمتع بحرية في الخروج إلا بقدر ما تتيحه له عبقريته الخاصة، العبقرية نفسها التي تسمح للعازف القدير بأن يفرض على ما يعزف لمسته الشخصيّة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الحاتمي في رسالتَيه في شعر المتنبّي:

هذه الأمثلة، وسواها كثير، التي يلاحظ القارىء مافيها من تفارق وافتراق، تخترق رسالَتي أبي عليّ الحاتمَي الشهيرتين: «الرسالة الحاتميّة» و«الرسالة المُوضّحة» (وهذه تتمّة للأولى)، من أقصاهما إلى أقصاهما. الأولى منشورة بكاملها في «كتاب الإبانة» (دار المعارف المصريّة)، والثانية طبعة صادرة عن دار صادر ودار بيروت (١٩٦٥). يقدّم المؤلّف، وكان أحد أكبر ذوّاقة الشعر بين العرب، مايشبه محضراً دقيقاً لجلسات طويلة جمعته بالمتنبّي وتبادلا أطراف الحديث حول معانٍ يعتقد الحاتميّ أنّ العرب سبقت إليها المتنبّيّ، فيعارضه المتنبّي بالحجّة، أو يؤيّده القول، في مناخ من الاستحسان المتبادل، بل وحتّى الضحك المُتَقاسَم. وفي أيٍّ من الأمثلة المطروحة (للقارىء أن يراجع المصدرين) لاتجد بيتاً واحداً يحذو فيه المتنبّي سابقه باللفظ والمعنى أو لايفارقه فيه مفارقة مبينة.

يورد الحاتميّ مثلاً قول المتنبّي في أحد أبياته: «وأنتَ الخلائقُ»، ويردّه إلى قول أبي نوّاس:

«وليسَ للّهِ بمُستنكَرٍ أنْ يجمعَ العالَمَ في واحدِ»

ويردّ بيت أبي نوّاس هذا نفسه إلى قول جرير:

«إذا غضبتْ عليكَ بنو تميمٍ حسبتَ الناسَ كلّهمُ غضابا»

ويلاحظ القارىء بنفسه البون الشاسع الفاصل بين الثلاثة.

ويذكّر المتنبّي بقوله: «وزادَ في الحِذْرِ على العقاعِقِ»، ويقول إنّه أتٍ من قول بعض العرب:

مُنيتُ بزمّرْدَةٍ كالعصا ألصّ وأخبثَ من كُندشِ»

ومن قولهم (وهو من المثل السائر): «هو أحذر من كندش»، وهو العقعق. فإذا كانت العرب تضرب مثلاً بحِذر هذا الطائر، فماالسوء في أن يرجع إليه المتنبّي، والأمثال السائرة، كما رأينا مع صاحب «الوساطة»، من أوّل الأمور التي لاتدخل قطّ في عداد السرقة؟ أو يذكّره بقوله:

بَليتُ بِلى الأطلالِ إنْ لم أقفْ به

وقوفَ شحيحٍ ضاعَ في التُّربِ خاتَمُهْ»

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويردّه إلى قول هميان بن قحفة: ا

فهنّ حيرى كمُضلاّتِ الخدَمْ

والفرق بين التشبيهين واضح، ثمّ إنّ التمثيل على الحيرة بوقفة مَن أضاع شيئاً هي من سائرالكلام.

هكذا يجتاز القاريء الرسالتين ولايجد لا «سلخاً» من قبل المتنبي لكلام سواه ولا«سطواً» من لدنه على بنياتهم أو لطيف تعابيرهم وصياغاتهم. بل إنّ له أنْ يردّ على منتقديه، وفي أوّلهم الحاتميّ نفسه، بماردّ به أحمد بن أبي طاهر على البحتريّ وقد ادّعى عليه الأخير سرقته:

«والشعرُ ظهرُ طريقٍ أنتَ راكبهُ

فمنهُ مُنشعـــبٌ وغيرُ منشعـــبِ

وربّما ضمّ بين الرّكبِ منهجـــهُ

وألصقَ الطّنُبَ العالي على الطّنُبِ»

الشيخ البديعي في «الصُّبح المُنبي»:

يُعدّ «الصُّبح المُنبي عن حيثيّة المُتنبّي»، إلى جانب «الوساطة» وقد سبقَ ذكرها، من أهمّ المراجع في دراسة أحكام السرقة لدى العرب بعامّة، وماأثير من مغالطاتٍ حول المتنبّي بخاصّة. وتنبع هذه الأهمية لامن آراء الرجل ومحاماته على نحو لامع عن أبي الطيّب فحسب، بل كذلك في تقديمه حجج الآخرين على نحو واسع وذكره مصادر دراسة هذا الباب. وبادي‌ءذي بدء يؤكّد البديعيّ على طرائق المتنبيّ في مفارقة غيره، والخروج بالكلام مخرجاً لايعود إلاّ إليه وحده. هوذا يكتب بصدد اشتراك المتنبيّ في أحد الأبيات مع مسلم بن الوليد وأبي تمّام: «وكذلك فعلَ أبو الطيّب، فإنّه لمّا انتهى الأمر إليه سلكَ هذه الطريقة التي سلكها مَن تَقدّمه، إلاّ إنه خرج منها إلى غير المقصد الذي قصدوه، فأغربَ وأبدعَ، وحازَ الإحسانَ بجملته، فصارَ كأنّه المبتدع لهذا المعنى دون غيره.»

وعلى نحو مافعل صاحب «الوساطة»، يعدّد البديعيّ «من المعاني مايتساوى فيه الشعراء، ويشترك فيه المحدثون والقدماء»، فإنّ «أمثال هذه المعاني والظواهر تتوارد عليها جميع الخواطر، وتستوي في إيرادها، ومثل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ذلك لايُطلق على المتأخّر اسمَ السرقة...» إلاّ أنّ أجلى وأجلّ فوائد الكتّاب إنّما تتمثّل في تقديمه مسرداً مفصّلاً بحالات السرقة عند العرب، وما اعتبروه منها مذموماً أو غير مذموم، هذا بيان عنها على أثره، وهي ستَخدمنا معاييرَ في النظر إلى النصوص، وسنمنحها نحن أسماء متمايزة تساعد في تكثيفها في مصطلحات:

الضرب الأوّل: وهو أن «يأخذ الثاني من الأوّل المعنى واللفظ جميعاً»، وسندعوه نحن بـ«**الغَصْب**».**والضرب الثاني**: أن «يأخذ المعنى وأكثر اللفظ»، وهو مذموم لدى كثرة مقدار مايُؤخذ، ومحمود عندَ بيان التصرّف به والإدخال عليه، وهو مادعاه النقّاد العرب بـ«السلخ». **والضرب الثالث**: أن «يأخذ المعنى ويستخرج منه مايشبهه، وهذا من أدقّها مذهباً، وأحسنها صورة»، وسندعوه بـ«**المُشابَهة**». **والضرب الرابع**: «أن يأخذ المعنى مجرّداً من اللفظ، وهذا لايكاد يأتي إلاّ قليلاً»، وسندعوه بـ«**استسقاء المعنى**». **والضرب الخامس**: «أن يأخذ المعنى ويسيراً من اللفظ، وذلك من أقبح السرقات»، وسندعوه مجاراةً لقدامى العرب بـ«**تلفيق المعنى**». **والضرب السادس**: أن يأخذ المعنى فيقلبه، وذلك محمود، ويخرجه حُسنه عن حدّ السرقة»، وسندعوه بـ«**القَلب**». **والضرب السابع**: «أن يأخذ بعضَ المعنى، وهذا الضرب محمود»، وسندعوه بـ«**الاستلهام**». **والضرب الثامن**: «أن يأخذ المعنى فيزيدَ عليه معنى آخر، وهذا الضرب لايكون إلاّ حسناً»، وسندعوه بـ «**الزيادة**» أو «**التوسّع**». **والضرب التاسع**: «أن يأخذ المعنى فيُكسبه عبارةً أحسن من الأولى، وهذا هو المحمود الذي يُخرجه حُسنه عن باب السرقة»، وسندعوه بـ«**الإعادة**». **والضرب العاشر**: «أن يأخذ المعنى، ويسبكه سبكاً موجزاً، وذلك من أحسن السرقات»، وسندعوه بـ«**التكثيف**». **والضرب الحادي عشر**: «أن يكون المعنى عاماً، فيجعله خاصّاً، أو بالعكس، وهذا من السرقات التي يُسامَح فيها صاحبنا»، وسندعو الصنيعَين بـ«**التخصيص**» و«**التعميم**». **والضرب الثاني عشر**: «أن يزيد المعنى بياناً مع المساواة في أصله»، ولايُطلق عليه البديعيّ حكماً، ولعلّه ممّا تسامحت فيه العرب، وسندعوه بـ«**الجَلْو**». **والضرب الثالث عشر**: «وهو اتّحاد الطريق واختلاف المقصد»، ويمكن أن يبلغ فيه الشاعر «غاية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الإحسان»، وسندعوه بـ«**المفارقة**». **والضرب الرابع عشر**: وهو «قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة»، وهو يدعو هذا الضرب «**مسخاً**». **والضرب الخامس عشر**: وهو «قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة، ولايسمّى هذا الضرب مسخاً وإن سمّوه، لأنّه محمود، والمسخ مذموم»، وسندعوه بـ«**التجميل**».

هذه هي الضروب التي ينبغي أن نضعها نصبَ العيان ونحن نتأمّل شواهد النقّاد في ماأخذه أدونيس من سواه. ينبغي أن نتساءل بلا محاباة ولاتستّر أين عدلَ ماقال سواهَ، وأين قلبَه، أينَ أعاد السبك، أين كثّفَ، أينَ توسّعَ، أين جمّل ماكان قبيحاً، وأين فرضَ بيانَه؟، إلخ... قبل أن نفعل هذا، سنستعرض ظاهرة «التناصّ» في الأدب والنقد الغربيَّين، وسيُفاجأ القارىء برؤية النقّاد وهم يُسمّون هنا أواليّاتٍ درسها العرب وسمّوها على نحوٍ كبيرٍ من الدقّة منذ قرون.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الثاني

التناصّ في الأدب الغربيّ

«ليس نصّ بروست هوماادعوهُ، بل ما يأتي إليّ(...) إنّه ليسَ
«سلطةً»، بل مجرّد ذكرى حلَقيّة»

رولان بارت

مدخل أساسيّ: حالة لوتريامون:

قبلَ أن تشيع مفردة «التناصّ» ومفهومه في النقد المعاصر، انشغل النقد الفرنسيّ بحالات تعامل النصوص مع بعضها البعض، وجاء عمل لوتريامون Lautréamont، «أناشيد لوتريامون»، بخاصّة ليطرح نفسه على الأدب كحالة حافلة بالنتائج تستدعي معالجةً جديدة للظاهرة. ففيما خلا بعض وصفٍ موجزٍ لأجنحة الطير يأخذه لوتريامون من أحد معاجم العلوم الطبيعيّة، وُجدت في عمله صيغ من «الكتاب المقدّس» وبودلير وسواه وهي تتّخذ لديه صياغة جديدة، وتشهد على توسّع لايزداد فيه معناها فحسب، بل ينقلب الجادّ والفاجع إلى ساخر بل كاريكاتوريّ، وبالعكس. إنّ فلسفة للقينيّة والتهكّم والوقاحة المقصودة تنشأ لديه على أنقاض فلسفة الرومنطيقيّين المتفجّعة، وتُقيم عليها عملَ شيطانٍ أسود، صنيعاً لاهباً لرجلٍ غفلٍ اختفى في ظروفٍ غامضة، ولم يترك للتاريخ حتّى صورته الشخصيّة.

لعل أفضل دراسة لهذه السرقة المقصودة والمُحوّلة بحيث لا تعود تمثل سرقة، كما مارسها لوتريامون في "أناشيد مالدرور" و "أشعار"، هي هذه التي قدمها موريس بلانشو، المعروف بكونه أحد أكبر نقّاد فرنسا وروائييها ومفكّريها، في كتابه: "لوتريامون وساد" (Lautréamont et Sade, Ed. de Minuit, Paris, 1963) يستعيد فيها أوّلاً ما كتبه نقاد سابقون في عمل إيزيدور دوكاس (الإسم الحقيقيّ للوتريامون)، ومحاولاتهم إرجاع بعض

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

صوره إلى أصول عديدة. يدفعنا بلانشو إلى ملاحظة أن عمل لوتريامون ليس كما يتوهم البعض "نيزكاً لا أصل له"، بل إن الشاعر نفسه يقرّ بمصادره: ألم يكتب في رسالة إلى ناشره (يذكرها بلانشو ص ٦٢): "لقد غنّيت الشرّ كما فعل ميكيفكس، وبايرون، وملتون، وسوتني، والفريد دوموسيه، وبودلير، إلخ..." ؟ كما يذكّرنا بلانشو باستقصاءات هانس رودولف لندر Hans Rudolf Linder الذي يظل كتابه« لوتريامون: عمله ورؤيته للعالم» (Lautrémont: Sein Werk und sein Weltbild)، يظلّ في نظره "مثيراً للإستغراب في استنتاجاته أحياناً، ولكنه عمل دقيق ومرهف" (بلانشو، ص ٦٢). يبدو أنه اكتشف، إضافةً إلى المصادر المذكورة، مصدراً جديداً يتمثل في "رؤية يوحنّا" (التي تُعرَف بـ«قيامة يوحنّا»). يرى لندر إن لوتريامون يستلهم "الرؤيا" إلى هذا الحدّ بحيث يجيز الناقد لنفسه نعت "أناشيد مالدرور" بـ "قيامة سوداء" (يذكره بلانشو، الصفحة نفسها). ولن تكون سرايا القمل في نشيد مالدرور الثاني، في هذه الحالة، سوى "نسخة" من الجراد التي يدعو الملاك الخامس للغزو عندما يُبوّق في الرويا المذكورة. أما خرتيت لوتريامون فلن يعود سوى الدابة المعروفة في «الرؤيا». لكن حتى إذا قبلنا بذلك -يستطرد بلانشو- فإن "علينا، والحالة هذه أن نلاحظ أنّ ثمة في "مالدرور "تغيّراً للطبيعة مستمراً بين القوّتين، قوة الأعلى وقوّة الأسفل، ذلك أن الله هو الآن الدابّة، وهو الآن من لا يتوقّف عن الزحف "(ص ٦٤). أي خلافاً لما يحدث في "رؤيا يوحنّا" تماماً. ويضيف: "أن ثمة الكثير مما يدفعنا في هذه الفقرة [من مالدرور] إلى البحث عن الملامح المتناثرة لصور "القيامة" وقد تعرضت للقلب" (الصفحة نفسها). إلى هذا، فإن بلانشو يتساءل عما يدفع ليندر إلى "الرجوع صعداً إلى "رؤيا يوحنّا" كلّما لاحظ ظلاً للشيطان يرتسم على مالدرور. ولمَ لا يذهب إلى ماهو أقرب: لا إلى ميلتون وحده (الذي يتحدث عنه لوتريامون) أو إلى بايرون (الذي يتحدث هو عنه أيضاً)، أو إلى لويس، ولكن إلى بودلير الذي صنع من الشيطان صورة شعرية هي من الفعالية بحيث لا تقدر كل مخيلة شعرية شابة من تلك الفترة، طامحة إلى العودة إلى أسطورة التمرد القديم، إلا أن تمر **بازهار الشرّ**؟ أوَ يحتاج هذا إلى براهين؟" ويمعن بلانشو في التأكيد على أهمية شاعر كبودلير لدى شاعر كلوتريامون وجيله كلّه: "إنّ من كان، حوالي العام ١٨٦٥، في سنيّه العشرين، ويحسّ بحلم القوة الكلية للشرّ وهو يحوّم فوقه، فهو عليه بالضرورة أن يقترب من عمل بودلير، عمل يتنفس فيه

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الكثافة الشيطانية الأقوى في أدبنا. وبالنسبة إلى لوتريامون، فلا يمثل بودلير مصدراً من الوجهة المبدئية فحسب، وإنما بؤرة للتداعيات [أو الصور المتذكَّرة] وهذا ما يمكن أن تدلل عليه كل قراءة منصتة" (ص ٦٥). ويعدّد بلانشو المواطىء المشتركة لكلا الشاعرين. هناك أولاً تبجيل البحر. كتب لوتريامون في نشيده الشهير للأوقيانوس أو البحر المحيط:

"إنك لمتواضع"،

وكتب بودلير مقارناً البحر والإنسان:

"كلاكما مدلهمٌ وكتوم".

ويتساءل لوتريامون:

"مَنِ الأعمق، مَن الأكثر تعذراً على النفاد بين الأثنين: الأوقيانوس أم قلب الإنسان؟"

وبودلير:

"يا إنسانُ، لا أحدَ سَبرَ غورَ مهاويك
يا بحرُ، لا أحدَ يعرفُ ثرواتكَ الباطنة"

"إنّني أمقتكَ" ، يقول لوتريامون للأوقيانوس.

"إنّني أكرهكَ، يا أوقيانوسُ"، يقول بودلير.

وحيثما كتب الأول:

"أجبْني يا أوقيانوس، أتريد أن تكون أخي؟"، كان الثاني قد كتب:

"أيها الإنسانُ الحرّ، أبداً ستُحبُّ البحر

.....

أيها المتقاتلان الأزليّان، الأخَوان الفظيعان!"

كذلك، فحين ينصحنا لوتريامون بأنه " ينبغي أن نزِعَ أظافرنا تنمو طيلة خمسة عشر يوماً! آه، كم سيكون عذباً أن ننتزع من سريره صغيراً لا شيء يعلو شفته العليا بعد... ثم، فجأة، وفي اللحظة التي لا ينتظر فيها ذلك قطّ، ننشبُ الأظافر الطويلة في بطنه الرخوة... "، فكيف لا نتذكر، يتساءل بلانشو، قطعة بودلير في قصيدته "مباركة":

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

"وعندما سأضجرُ من هذه المهازل الجحود
فسأطرحُ عليَه يديَ الواهية و القويّة
وأظافري، الشبيهة بمخالب البعانق
ستعرفُ أن تشقَّ طريقَها حتى قلبه".

الشيء نفسه بالنسبة لأبيات بودلير:

"طيورٌ فرّاسةٌ على مرتعها جاثمة
تُدمّرُ بسُعارٍ مشنوقاً نضجَ من قبل
كلٌّ يغرزُ كالآلة منقارَهُ الوَخيم
في جميع الأركانِ الداميةِ لهذه العفونة".

أبيات لا يمكن إلا أن تنبثق إلى الذاكرة لدى قراءة سطور لوتريامون عن "مشنوقه"، الذي "يعاني هو أيضاً من الام الإخصاء وعقوبة العجز" (بلانشو، ص ٦٧). وعلى النحو نفسه الذي كتب فيه بودلير عن المشنوق المتعفّن الجسد:

"أيها المشنوق المُضحِك، إن الامك لهيَ الامي"،

فإنّ لوتريامون يتذكر هذا المشنوق البائس و"يعنى به، بإحساس بالشفقة حقيقيّ، ويمحضه مشاعر تعاطفٍ خفيّ" (بلانشو، ص ٦٧)

ولا تتوقف مصادر **التداعيات** (وستكون لهذه المفردة أهميتها) عند بودلير. فإلى جانب دانتي، كمصدر واضح لمشاهد التهام اللحم البشري، يشير لوتريامون نفسه إلى مصدر شرقي، هو "البهاغافاد - جيتا". كما أن أندريه مالرو، بولعه كباحث في الآثار والفنون، يعتقد أنه اكتشف أصل هذه المشاهد في لوحة محفورة انجليزية كانت بالغة الشهرة في ١٧٦٠، أي في عهد لوتريامون نفسه.

بعد الإبانة عن هذه التداعيات أو المَشابه (ولا يلاحظ القارىء عبارة واحدة مأخودة بحرفها الواحد من قبل لوتريامون، وإنما يتعلق الأمر بصور مستعادة ورؤى متناظرة)، يقدم بلانشو ما يشبه دفاعاً عن لوتريامون، نوجزه في النقاط الخمس التالية:

١-"لا شك، كتب بلانشو، أن لوتريامون كان قادراً على أن يعثر لوحده على صورةٍ كهذه، وينمّيها بحسب حركات رغبته هوَ" (ص ٦٧). إنّ الصورة المقصودة هي صورة المشنوق، لكن يمكن تعميم الحكم على جميع

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الصور الباقية. ذلك أن عملاً، هو بمثل هذه الهلاسيّة والقوة الراعبة التي لـ "مالدرور"، ماكان سيقْصر عن أن يدفع بقوته الابتكارية إلى مدى بعيد.

٢-إن تعدّد المواضع التي يرد فيها، لدى بودلير مثلما لدى لوتريامون، هذا التضافر للعشق الأنثويّ ("نهج فيشوس العريقة") و"جسم المشنوق الذي تلتهمه الزرازير"، لا يمكن، كما كتب بلانشو، في الصفحة نفسها، إلا أن يدلّ على "هاجس مشترك لدى الشاعرين".

٣-إن أحداً لا يقدر الا يلاحظ أنّ التغيرّات أو التحويلات "بين نصّ واخر [نصّ لوتريامون والنصّ الآخر] تظلّ كبيرة" (ص ٦٥). وإن أحداً لا يريد إثبات أنّ لوتريامون "قد استعار من سابقٍ له مصادرَ ابتكاره. بل العكس تماماً، فحيثما نقبض عليه في الجُرم المشهود المتمثّل في استذكار الآخر، فهنا بالذات تسطع غرابة عمله، والقوة الخاصّة لرؤياه، والعمل الفريد لنباهته" (الصفحة نفسها).

٤- والآن، وبعَدما لاحظنا، أوّلاً، أن الأمر يتعلق باستذكارٍ لا بنقلٍ، وثانياً، أن ثمة عملاً للتحويل مشهوداً، فإن بلانشو يذكّرنا بطبيعة "أناشيد مالدرور" وبطبيعة لوتريامون نفسه: "فتى مثقف"، اطّلع على كبير آثار الإنسانية، وها هو يعيد تملّيها، محاولاً دفعها أبعد: "إنّ من اللافت أن لوتريامون، حتّى عندما يتبع تيّار عصره، وحتى عندما يعبّر، بوقاحة الشباب، عن انحيازات هذا العصر وأهوائه المرحلية، من تفخيم الشّر إلى الميل إلى الجثّائنزيّ، فالتحديّ اللوسيفيريّ (الشيطانيّ) فهو، أي لوتريامون، لا يخفي بالتّأكيد مصادره، وإنما يبدو في الأوان ذاته مسكوناً بجميع كبار آثار جميع العصور، ويبدو أخيراً كمثل الهائم في عالم خياليّ تتلاقى فيه ويؤكد بعضها البعض أحلام مصنوعة من لدن الكل وموجّهة للكل، الأحلام المبهمة للديانات والميثولوجيات التي هي بلا ذاكرة" (ص ٦٩). وسواءً أكان لوتريامون قد تأثر، في رؤياه، بالقيامة أو ببودلير، وسواءً أعرف لوحة "الشيطان الأحمر" The Red Devil التي يشير إليها مالرو أم لم يعرفها، فإن لوتريامون يظل مسحوراً بهذه "... الذكريات التي تنعش الكتب وتظل مجتذَبة في حركة ذاكرة شاسعة حالمة، هي البوتقة التشكيلية للكوابيس وبعض اللوحات" (ص ٧٠).

هذه الصياغة المُعادة لمتن الآداب والفنون الإنسانية التي يكون لوتريامون حاوَلها في "مالدرور"، والتي يتناولها بلانشو هنا قبلَ شيوع مفهوم «التناصّ» الذي سنعود لنتناولها ضمنَه مع ناقدٍ آخر هو لورون جيني،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هذه الصياغة المُعادة هي أيضاً ما يميل إلى توكيده أندريه بريتون André Breton في تقديمه للشعر في مصنّفه الشهير: "أنطولوجيا الدعابة السوداء". يبدو بريتون مُفكّراً باستعادات أو تداعيات القيامة في "مالدرور" إذ ينعته بأنه "قيامة نهائية"، قاصداً بذلك نسخة أخيرة مكتملة للقيامة. ومشيراً إلى هذا **التحويل** الرهيب الذي يمارسه لوتريامون على نصوص سابقيه، كتب بريتون: "إن مبدأً للتحوّل السرمدي قد استحوذ هنا على الأشياء مثلما على الأفكار، دافعاً إياها إلى تحرّرها الكامل الذي يستدعيه تحررّ الإنسان. وبهذه الصفة فإن لغة الكتاب هي هنا، وفي الأوان ذاته، [عنصر] مُذيب ومشيمة جنينية بلا نظير" (ص ١٦٦من طبعة بوفيرPauvert). قوة تحويلٍ تُلقي في نظره بإشعاعها على عمل المستقبل نفسه، إذ أضاف بريتون: "إن كل ما سيُفكّر به ويُحاوَل طوال عصور ممّا هو أكثر جرأة، قد استطاع هنا أن يجد نفسه مصوغاً، في قانونه السحريّ من قبل" (المصدر نفسه، ص ١٦٦).

٥-الحجة الخامسة (التي تلتحق بالأولى)، التي يصوغها بلانشو، هي، إذ جاز التعبير، **حجة العبقرية** التي تستمدّ تبريرها من ذاتها، وترفض الامّحاء وراء مايغرّبها عن نفسها. ينبغي أن يكون المرء لوتريامون أو رامبو حتى ينال جدارة مثل هذه الحجة. كتب بلانشو أنه، حتى إذا فكّرنا، كما يفعل مارسيل جان وآرباد ميزيه، بأن لوتريامون يقوم، في الكتاب الأول من أناشيده، باستعادة عامدة لروائع الإنسانية، مقدّماً تحويلاً لها في كل فقرة، فإننا لن نجد هنا ما يدعمنا من وجهة نظر الإبداع نفسه: "ذلك أن مثل هذا المخطط، المجرّد، والمنهجيّ، الذي يقوم به مؤلف، [والذي يدفعه لاستعادة الآخرين] يبدو أن أية قوّة خلاقة لن تقدر أن تقبل به سلفاً: إننا لعلى يقين من أن شبح لوتريامون كان سيحيل إيزيدور دوكاس إلى الصمت، حتى إذا كان الأخير حاولَ أن يفرض عليه مثل هذا التصميم المسبق؛ أو، بتعبير آخر، فإنّ لوتريامون كان [في هذه الحالة] سيظلّ مقيماً إلى الأبد في الوجهة الأخرى من الورقة البيضاء، هذه الورقة المعلّقة إلى الحائط، والتي كانت حرارة الشمعة تجعلها تهتزّ بسكونٍ، هكذا بحيث سيكون بمقدور دوكاس، "الفتى الذي كان يحلم بالمجد"، أن يسمع عبر هذه الهمهمة اسم مالدرور ولوتريامون الذي كان (أي الاسم) ينتظر الولادة" (ص ٩٧). إنّ **الشاعر**، صانع العمل، أي لوتريامون، يقف هنا بوجه مناورات **الرجل** المتخفّي وراءه، أي دوكاس، الذي لا يمثل سوى قناعه الأرضيّ وحامل أوراقه الثبوتية. فهل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نقدر، بصراحة وبلاعسف، أن نتّخذ الحجّة نفسها، **حجّة العبقريّة**، للدفاع عن أدونيس؟ وإذا ما تجاوزنا الفارق بين أدونيس كموهبة (كبيرة أم غير كبيرة، ليس هذا هو السؤال ههنا) ورامبو ولوتريامون كشاعرَين عبقريّين واستثنائيّين، فهل حفظَ أدونيس نفسه حقّاً من الأحلام الدنيوية، أحلام الوصول، التي تراود الرجل الذي يسكن إهابه؟ ومادام أدونيس موقعَ نفسه باديء ذي بدءٍ في جدل الاسم المستعار والاسم الحقيقيّ أو الأصليّ، فهل عرفَ أو حسبَ النتائج الخطيرة معرفياً لاختيارٍ كهذا؟ هل أنّ هذا الذي لا يتراجع، كما سنرى، عن الاستحواذ على مقالة صحفيّة لسواه قد عرفَ الامّحاء وراء اسمه المستعار كما فعلَ دوكاس إذ اختفى وراء لوتريامون ولم ينطق إلاّ عبر عمله، أم إنّ اختيار «أدونيس» نفسه توقيعاً كان مدفوعاً منذ البدء في مسعى ظهورٍ وانتشار؟ هذه كلّها أسئلة مطروحة لجيلٍ لن يسمح لنفسه بالمرور صامتاً، كما فعلَ سابقوه، على اختياراتٍ قد تبدو ظرفيّة أو بريئة ولكنّها ليست من هذا بشيءٍ، البتّة.

هذه القوّة اللوتريامونيّة التي تستمدّ سندها من ذاتها وتجرف كل شيء في تيار التحويل الكبير، وجدت أخيراً تسميتها السعيدة لدى المفكّر الفرنسيّ غي ديبور الذي يرى إليه في كتابه "مجتمع المشهد" (Guy Debord, "La société du spectacle", Ed. Lebovici, Paris, 1971) ، وهو يتحدّث عن "الاختطاف" Le détournement. لا يتعلق الأمر بأن تقتبس الآخر في استشهاد تُعَوّل فيه عليه، وإنما بِحَرْفه عن مساره، بحيث يكون من ابتكارك أنت نفسك. إن هذا العمل "يقبض على عبارة مؤلّف ما عن قرب، ويستخدم تعبيراته، ويمحو فكرة خاطئة، مُبدلاً إيّاها بالفكرة الصائبة" (ص ١٦٠). كتب ديبور مُعرّفاً":إن الاختطاف هو مضادّ القبسة، والسيادة النظرية المزيّفة دائماً بحقيقة كونها أصبحت قبسة" (الصفحة نفسها). بالتضادّ مع اللغة المتحجّرة للآيديولوجيّة، يجترح الاختطاف «لغةً ضدّ-آيديولوجيّة ذات سيولة» (سيكون للمفردة "سيّالة" هنا دلالة سلبيّة تذهب بعكس قصد المفكّر)؛ «إنه، في أعلى نقطةٍ، اللغة التي لا يقدر على توكيدها أيّ مرجع قديم وما فوق -نقديّ. بل بالعكس إن تماسكه الخاص، في ذاته، وصحبةَ الوقائع القابلة للممارسة، هو القادر على توكيد البؤرة القديمة للحقيقة التي يستعيدها هو. لايؤسس الاختطاف باعثه على أي شيء برّاني على حقيقته الخاصة بما هي نقدٌ حاضر"»(ص ١٦٠-١٦١).

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تحديد التناصّ:

لعلّ في دراسة آنيك بويّاغيه Annick Bouillaguet، «تصنيفيّة (تيبولوجيا) للاستعارة» (بمعنى استعارة مقال مؤلّف آخر، لابمعنى المجاز)، المنشورة في العدد ٨. من مجلة «الشعريّة» Poétique (وسنرجع غالباً لهذه المجلّة، التي قدّمت وقفات بالغة الثراء أمام «التناصّ» وخصّته بعددٍ خاصّ ضخم سيكون رائدنا في هذه القراءة للتناصّ في الأدب والتنظير الأدبيّ الغربيّين)، أقول لعلّ فيها مايمدّنا بمدخل عامّ مُقْنع لمسألة التناصّ أو أواليّته. تذكّر الناقدة بكامل الحقّ أنّ اجتراح مصطلح التناص intertextualité إنّما هو عائدٌ إلى جوليا كريستيفاالتي كتبت في ١٩٦٩ في «أبحاث من أجل تحليلٍ سيميائيّ» (Julia Kristeva, "Recherches pour une sé-manalyse", Ed. du Seuil, Paris, 1969) أنّ «التناصّ هو تقاطع عباراتٍ مأخوذة من نصوصٍ أخرى». بعد ذلك بفترة، في كتابها «نصّ الرواية» (Le Texte du roman, Mouton-De Gruyter, La Haye-Paris, 1976)، عادت كريستيفا وكتبت أنّ التناصّ هو «التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة». هكذا ركّزت على مفهومين أساسيّين: «العلاقة» و«التعديل». وكلاهما سيتبلوران أكثر في عبارتها الشهيرة في هذا الميدان عن التناصّ بأنّ «كلّ نصّ هو تشرّب وتحويل لنصّ آخر».

من هنا نشأ مفهوم الـ intertexte، مانترجمه إلى «المُتَناصّ»، أي النصّ العامل بهذه الأواليّة والناتج عنها، والذي سيأتي رولان بارت Ro-land Brthes ليثري دراسته ويحوّله إلى ظاهرة. يرى فيه الناقد جيني، في دراسة سنأتي إليه بالتفصيل، «النصّ الذي يتشرّب تعددية من النصوص مع بقائه ممركزاً بمعنى [خاصّ به]». معنى ممركِز (بكسر اللام)، معنى لامّ أو جامع يضمن للكاتب أبوّة نصّ بفعل مايمارسه فيه على النصوص الأخرى من تعديلات وتحويلات بدونها مامن تناصّ. هذا في حين يرى ميشيل أريفيه Michel Arrivé (تذكره الناقدة) في «المتناصّ» «مجموع النصوص التي تجد نفسها في علاقة تناصّ»، فهو يحرف المفردة هنا في اتّجاه معناها الحرفيّ أو دلالتها الاشتقاقيّة الأصليّة: «مابين النص».

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

على أنّ كريستيفا (كما سنرى لاحقاً في عرض جيني لأفكارها في هذا الصدد) تمنح التناصّ مدلولاً وميدانَ تطبيقٍ واسعَين. تبسط المفهوم لا على التبادل الحاصل بين نصوص أدبيّة مختلفة، بل حتّى على التبادل بين أنواعٍ مختلفة، الكتابة والموسيقى، الحرف والرسم، الصورة والإيماءة، إلخ... وهي نفسها، إن كانت ابتكرت المفردة، فإنّها استلهمت الأواليّة من الناقد الشكلانيّ الروسيّ ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine، عندما يتحدّث، في دراسته عن دستويفسكي خصوصاً، عن «الحواريّة» dialogisme، -نزعة الحوار في الأدب التي بها نخرج عن الكتابة كـ«مونولوغ» أو نجوى ذاتيّة. حواريّة يدعوها باختين أيضاً بـ«البوليفونيّة» (التعدديّة الصوتيّة). من هذا المنطلق، وكما كتبت أنيك بويّاغيه، فـ«مامن عبارة لاتكون في علاقة مع عبارات أخرى». للحواريّة مستوى أوّل، دلاليّ أو فكريّ، يقيمه مع عبارات الآخرين مؤلّف أو ذات للعبارة «تعبّر عن موقفها». ولها مستوى ثانٍ، يتعدّى الأوّل إلى «أساليب اللغات المختلفة» أو «مختلف الخطابات» سواء أكانت الأخيرة عائدة إلى مختلف الفئات الاجتماعيّة أو مختلف اللهجات المتداولة. وهناك مستوى ثالث، هو هذا الذي «يقوم بيننا نحن أنفسنا وعباراتنا ذاتها، في المسافة التي نتخذها بإزائها»، عندما نفتح مايشبه «أقواساً داخليّة».

وكما تذكّر به بويّاغيه، فليس ثمة في نظر باختين من ميادين أو أنواع خطاب حواريّة وأخرى لاتكون كذلك. إلاّ إنّه يذكر ميادين للتواصل الانسانيّ يكون عمل الحواريّة أو ماصار بعدَه يُدعى بالتناصّ حاضراً فيها بخاصّة: المحاورة، والقانون، والديانات، والعلوم الانسانيّة. أي إنّه لايميّز في هذا بين نصوص أدبيّة وأخرى غير أدبيّة. ومع هذا فقد بقي الأدب يشكّل في نظره ميداناً ممتازاً للحواريّة. وهو يركّز داخل الأدب على الرواية، خلافاً للشعر الذي يعدّه نوعاً «مونولوغيّاً» منغلقاً على خطاب الشاعر بذاته، وسنلاحظ كيف يعمل شعراء بمثل أساسيّة لوتريامون وباوند وإليوت على التناصّ داخل الشعر، كما أنّ من المعروف أنّ الخطاب الشعريّ لم يبق عند حدوده التقليديّة، إذ سحبه لوتريامون في اتّجاه الرواية، وشعراء عديدون، رنيه شار خصوصاً، صوب الخطاب الفلسفيّ وسواه. وينبع هذا التركيز من لدن باختين ومتمّمي عمله على الرواية بالطبع من كونها بالأصل فنّاً مزيجاً،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

خلاسيّاً، يقوم بالأساس على التوليف بين مواد أو عناصر متنافرة الأصول، أي أنّها تشكّل ظاهرة تناصّ أوّلاً بأوّل.

نظراً لتوسّع مفهوم «التناص» وميدان عمله (بين الخطابات لدى باختين، وبين الأنواع لدى كريستيفا)، نشأت الحاجة لمفهوم آخر يبقينا عند مستوى التناصّ الحاصل بين عبارات مؤلّف وعبارات أخرى عائدة إلى مؤلّفين آخرين أو لظواهر كتابيّة أخرى (صحافة، دعاية، إعلان، إلخ...) يستدخلها المؤلّف في خطابه بصورة أو أخرى. لجأ البعض (بارت مثلاً، وعلى أثره جيني، وهذا هو الشائع الآن) إلى استخدام مصطلح كريْستيفا نفسه بعد إعطائه حصرية أكثر وتقييده بالتحويلات المتبادلة بين نصوص عائدة إلى نوع بذاته، فيصار إلى الحديث عن تناصّ شعريّ، وآخر روائيّ، وآخر نقديّ (كما سنرى لاحقاً)، أو موسيقيّ (الحالة الشهيرة لعمل بارتوك على الموسيقى الشعبيّة في أوربا الشرقيّة، مثلاً). آخرون، ابتكروا مفهومات أخرى. في حين اقترح تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov تفجير المصطلح إلى اثنين: «الحواريّة» بالمعنى الذي حدّده باختين كحوار بين لغات أو مستويات للكلام مختلفة، و«التناصّ» بالمعنى الحصريّ للمفردة كتبادل بين نصوص مؤلّفين عديدين.

ولمّا كانت الحواريّة الباختينيّة تتعدّى التناصّ الأدبيّ الحصريّ، فقد اعتُبرت جزءاً من ميدان جديد دعاه مترجمو باختين إلى الفرنسيّة: méta-linguistique، أي «مافوق لغويّ»، وفيما بعد: translinguistique، أي «مخترق للّغة». يحدّد تودوروف ميدان هذا البحث بدراسة «العبارة الإنسانيّة[...] كثمرة أو ناتج لتفاعل اللغة وسياق العبارة-سياق عائد إلى التاريخ» (تذكره الناقدة). وهذا مايجمعه البعض بالبراغماتيّة، التي تقف عند تخوم اللسانيات والسوسيولوجيا.

هكذا صار التناصّ بمعناه الحصريّ الذي انتهى إليه يدلّ على مادعاه جيني بالتحويلات التي يمارسها «نصّ ممركِز» على مايتشرّبه من خطابات متعدّدة. وهو يلتقي بتعريف أ.كومبانيون A.Compagnon للتضمين إذ يكتب: «إنّ العبارة المضمّنة لامعنى لها بحد ذاتها[..] كلاّ، لامعنى لها خارج القوّة التي تحرّكها، تقبض عليها، تستثمرها وتستدخلها» (تذكره الناقدة).

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وجد هذا الميدان توسّعاً آخر له مع دراسات جيرار جينيت Gérard Genette التي يُعرّف فيها النصّ باعتباره «طرساً» palimpseste أو «نصّاً جامعاً» architexte، وكلا التعبيرين شكّلا عنوانين لاثنين من كتبه. يشير كلاهما أيضاً إلى التناص، من حيث تشكيل النصّ طرساً يسمح بالكتابة على الكتابة، نصّ في نصّ، انطلاقاً من وفرة من النصوص، إلى مالانهاية له، ومن حيث يتشكل النصّ الجامع أو المتن الكلّي من مجموع كلّ من النصّ ومايمهّد له ويذيّله ويومىء إليه ويتبطنّه أو يوازيه، أي في جميع الأحوال يغذّيه ويرفده بشاكلة أو أخرى. يبحث جينيت، كما تعبّر الناقدة، في مجموع المعايير الشاملة أو المتعالية (الخطابات، أنماط العبارة، الأنواع، إلخ...) التي يصدر عنها كلّ نصّ. وضمن مركّبات النصّ الجامع يُدخل جينيت التناصّ، سوى أنّه يدعوه بالـ transtextualité، أي مايخترق النصوص ويمكّنها من اختراق سواها. وهو يعرّفه بأنهّ «كلّ مايضع [النصّ] في علاقة صريحة أو مخفيّة، مع نصوص أخرى» (تذكره الناقدة). إنّ مفردة «مخفيّة» لَمهمّة هنا، لأنّ جينيت يدرس في هذا الإطار جميع ظواهر تداخل النصوص، من الشرعيّ منها والفاعل (التضمين، التلميح، المحاكاة، إلخ...) إلى المتستّر والسلبيّ (الانتحال). لديه، يظلّ القول «إنّ ثمّة تناصّاً» مجرّداً من كلّ معنى ومن أيّ حُكم. ينبغي أن نفهم نوع التناصّ الحاصل، فعّاليته أو سالبيّته، صراحته أو تغافله، شرعيّته أو عدم شرعيّته، حتّى يكتسب كلامنا دلالةً واهميّة.

ضمن هذه «الفورة» حول التناصّ، أو داخل «ثورة» التناصّ هذه، ظهرت دراسات تركّز على ملمح منه دون غيره. هكذا ركّز كومبانيون، وقد سبق ذكره، علي دراسة «التضمين»، في حين عني ميكائيل ريفاتير Mi-chael Riffaterre بدراسة «التلميح»، وذلك في كتابه «إنتاج النصّ» ("La Production du texte", Ed. du Seuil, Paris, 1979). وقد أعاب بعض النقّاد، منهم فرانسيس غوييه Francis Goyet (تذكره الناقدة) على ريفاتير كونه يرى التلميح في كلّ شيء، ولايميّز بين ماكان القدامى يدعونه «التلميح الحيّ» و«التلميح الميت»، أي بين التلميح الذي ينبثق في ذهن القاريء ويضيء معرفته للنصّ، وهذا الذي هو من البعد بحيث

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لايعدو أن يكون تلاقياً هيّناً واتفّاقياً بين مفردتين أو فكرتين. كذلك، يرى غويه نوعاً من «الارهاب» في الدراسات التناصيّة التي تتحوّل لدى بعض الجامعيّين (يذكر هو منهم ريفاتير نفسه) إلى نوع من «إبراز العضلات الثقافيّة»، يرون فيه علاقات بين نصوص لاتجمعها علاقة فعليّة. لكن إذا كان هوس البحث عن علاقات تناصيّة قد بلغ في الغرب مثل هذا المبلغ، فكم هو مبلغ الأسف الذي يثيرة الموقف المعاكس تماماً لدى بعض صحفيّي العربيّة يرفضون فيه النظر إلى مايمارسه البعض من انتحالات تفقأ العينين!

جيني: شكلانيّة التناصّ:

في دراسة للورون جيني بعنوان «استراتيجيّة الشكل» في عدد «الشعريّة» الخاصّ بالتناصّ (Laurent Jenny, La stratégie de la forme, in Poétique, no 27, Paris, 1967)، نقف على متابعة لإشكليّات التناصّ هي من العمق والجديّة بحيث تغري بأن نقدّم هنا عرضاً موسّعاً لها، نتبع فيه كشوفات الناقد نقطةً نقطة. يبدأ المؤلف بالتذكير بمقولة مالارمه Malarmé: «إنّما تضمّ جميع الكتب تقريباً انصهار بضع إعادات...». ويقول إنّ مقولة مالارمه هذه، التي تحدّد جوهر التّصادي (من الصدى ورجعه أو تردّده، وهو هنا تردّد موضوعات أو بنيات معيّنة) في الكتب، إنّما تتعدّى الأخيرة لتحدّد جوهر المقروئيّة أو إمكان القراءة الأدبيّة بعامّة. لايمكن في نظرالناقد القبض على بنية عمل أدبيّ إلاّ من خلال علاقته بالبنى الأصليّة- السلفيّة. يبقى أن نحدّد معنى هذه العلاقة، ودرجاتها، نوعيّتها أو طبيعتها بخاصّة. لذا يذكّر بهذه الحقيقة التي سنقابلها لدى جميع دارسي التناصّ، والتي مفادها أنّ هذه العلاقة تتوزّع على ثلاثة أنماط أو وجوه. فبإزاء البنى الأصليّة، أي البنيات المتوارثة التي تشكّل مايشبه نقاط انطلاق للأعمال الفرديّة وتنطوي على الموروث الجمعيّ المتقاسم في الحضارة والإبداع، يدخل الأثر الأدبيّ إمـا في: **علاقة تحقيق** أو **إنجاز**(تحقيق مضمون معيّن كان يشكّل في تلك البنيات وعداً)، و **علاقة تحويل** (تحويل معنى قائم أو شكل متوفّر والذهاب بهما أبعَد)، أو **علاقة خرق** (يتقدّم فيها الكاتب إلى معنى أو شكلٍ قائمين ومحاطَين بهالةٍ من القدسيّة واللاّمساس،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فيقلبهما أو يطرح ماهو ضدّهما أوايكشف عن فراغهما، إلخ...) من هنا أمكن القول إنّ من الوهم الاعتقاد ببكوريّة للأثر، أو ببنية عذراء للعمل الأدبيّ. ولئن أُهمِل هذا الجانب من العمل طويلاً، فلأنّ بداهته كانت واضحةً للجميع. مع مجيء الأدب الحديث، فحسب، ومع بلوغ التناصّ شأواً بعيداً في التطبيق، نشأت الحاجة إلى صياغة معاييره في نظريّة صارمة تساعد في استيضاح الأمر، وخصوصاً في تثبيت حدود معيّنة ينتفي بدونها الإبداع نفسه ويسقط في النسخ الآليّ والإغارة غير الشرعيّة. هكذا ولدت الحاجة لـ«موقعة التناصّ بالقياس إلى "اشتغال" الأدب نفسه بالذات». وهذا ممّا يتمخّض بدوره عن ضرورة « أن نموقع من جديد على مسرح الشكل ظاهرة أسيء فهمها في النقد التقليديّ للمصادر».

أمام النصوص التي تدعم مع نصوص أخرى علاقات مختلفة، شرعيّة أو غير شرعيّة، تذهب من التقليد إلى المحاكاة الساخرة، فالاقتباس، فـ«المونتاج»، فالانتحال، يظلّ الإشكاليّ في نظر الناقد هو «تحديد درجة الإفصاح عن التناصّ في هذا العمل أوذاك، خارج الحالة-الحدّ المتمثّلة في الاقتباس أو الاستشهاد الحرفيّ» (مايُدعى لدى العرب بـ«التضمين»). يصعب أحياناً تحديد ماإذا كانت واقعة تناصيّة في نصّ ما نابعة من استخدام التناصّ، أو إذا كانت تشكّل مادّة العمل نفسه بالذات. أي، بتعبير آخر، إذا كان الكاتب العامل بالتناصّ يتكيء على «مايَتَناصّه» هو أو «يُناصصه»، أو إذا كان يقدّم بنية لغويّة إضافيّة (يضيف لغة للغة الآخر) فعليّة. هذا سيّما وأنّ الأمر يشمل حساسيّة الحقبة وموقفها من «المُعاد قوله» وقدرتها على القبض عليه بخاصّة. وهنا يلعب التناصّ، عندما يكون منطلقاً من شيفرة محدّدة وصريحة، نقول يلعب دوراً جللاً. يذكّر الناقد مثلاً بأنّ المحاكاة، كما كانت ممارَسة في عصر النهضة الأوربيّ، كانت تمكّن من إقامة قراءة مزدوجة للنصوص، ومن فكّ رموز علاقتها التناصيّة مع «الموديل» أو الأنموذج القديم نفسه. فيغتني القديم بقراءة جديدة على ضوء كتابة المبدع ونظرته الساخرة المسلّطة عليه، ويثرى الجديد نفسه بأبعاد القديم التي يكسبها هذا المبدع، رابليه Rabelais مثلاً، حركيّة جديدة ماكانت فيه من قبل.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثمّة هنا في نظر الناقد مايشبه قانوناً تاريخياً وبسيكولوجياً. فمن بترون Pétrone حتّى جويس Joyce، مروراً برابليه Rabelais وثربانتيس (سرفانتيس) Cervantès ولوتريامون Lautréamont واخرين، تبدو النصوص وهي «تقطع» مع واحديّة المعنى عبر التشرّب الثقافيّ (غير «الحرفيّ») بنصوص السابقين. احياناً تتعقّد الظاهرة، حتّى ليؤسّس الأثران، الأثر العامل بالتناص والأثر«المتعرّض» له، ملحمة هوميروس مثلاً ورواية «أوليس» لجويس التي تمارس عليها تناصاً مصرّحاً به بدءاً بالعنوان نفسه، نقول يؤسّسان بناءً هو أشبه مايكون بكاتدرائيّة ادبيّة معقّدة لكنّ القاريء يعرف فيها مايعود للأوّل ومايرجع إلى الثاني. يكشف الناقد الانجليزيّ إدمون ولسون، في كتابه «قلعة اكسل»، (الترجمة العربيّة لجبرا ابراهيم جبرا، منشورات «المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر»، بيروت، ط.٢، ١٩٧٩) عن عددٍ من هذه المقابلات:«"يوليسيس" جويس أوديسة حديثة، تتبع الملحمة القديمة عن قرب من حيث الموضوع والشكل معاً. ولن يكون بالمقدور فهم مغزى الشخصيّات والأحداث في قصّتها «الطبيعيّة» سطحياً، إلاّ بالرجوع إلى الأصل الهوميريّ(...) نتبع مغامرات بلوم في اليوم السادس عشر من حزيران عام ١٩٠٤(...) يغويه أكلة اللوتس، ويرعبه الليستريفونيّون. ويساهم في دفن البينور ويهبط معه بالخيال إلى العالم السفليّ، ويعاني من تقلّبات أهواء إيولوس،» إلخ... (ص ١٥٥-١٥٦).

لانعرف أمامَ هذه الظاهرة، يقول جيني، إن كان الأمر كناية عن ردّ فعل «تشنّجيّ»، بالمعنى الخلاّق للمفردة، تتخلّص فيه ثقافة حقبة من ثقل الآثار السابقة الذي صار ضاغطاً عليها، فتعمل على تجاوزه بتناصّه وتحويله...، أو إذا كان الأمر يلخّص، ببساطة، «ظاهرة دائمة وتقدّماً جدلياً للأشكال يتأسّس فيه كلّ عملٍ بالقياس إلى الأعمال السابقة». لكنّ الأمر يتعدّى في نظره النزوة العابرة وميل شخص أو آخرَ أو حاجته إلى ممارسة التناصّ. فسواءً من ناحية المبدع أم المتلقّي، ثمّة معايير تاريخيّة وشكلانيّة يوفّر علينا الرجوع إليها مالاتُحمد عقباه من تناقضات والتباسات. هناك بأيّة حال ردّة فعل يقوم بها المبدع على سابقه أو سابقيه، تقرب من أن تكون نفسيّة ومن أن تشكّل تجلياً لعقدة أوديب كما يرى هارولد بلوم الذي يلخّص

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الناقد أفكاره. في ردّة الفعل هذه، يقوم الكاتب «اللاحق» إمّا بتمديد أثر الكاتب «السابق» مع إمالة نبره في اتّجاه المؤدّى الذي يبدو له أنّه كان على ذلك الأثر أن يبلغه. أو أنّه يبتكر قطعة تمكّن من اعتبار الأثر السابق مجموعاً أو تشكيلاً جديداً بالكامل (وهذا هو ماحدث لـ«أوليس» على يد جويس). أو أنّه يعبّر في التناصّ نفسه عن قطيعة مع «الأب» يستدعيها قانون نموّه نفسه وحاجة حقبته لمثل هذه القطيعة. أو أن يعمل على ابتكار عملٍ موازٍ يبدو معه العمل السابق أو الرائد لا كنقطة انطلاق للعمل التالي، بل كما لو كان هو نتيجة هذا العمل وثمرته. نجد نحن مثالاً على هذا في رواية ميشيل تورنييه Michel Tournier: «ملك أشجار المغْث» Le roi des Aulnes، التي كتبها انطلاقاً من «بالادة» ببضعة أبيات لغوته يضعها في بداية عمله. يذهب تورنييه في هذا الصدد إلى حدّ التصريح في سيرته الذاتيّة «رياح البرقليطس» Le vent paraclet التي يراجع فيها ولادة أعماله، نقول التصريح بنوعٍ من الانتشاء المبرّر بالصنيع الذي يمارسه هو على عمل الغير. يقول هنا إنّ الأمر يتعلّق بأن «تُطوّر ماتسرق» حتّى «ليبدو الآخر، السابق لك، وكأنه هو من يسرقك!» الشيء نفسه يفعله تورنييه مع رواية «روبنسن كروسو» للكاتب الإنجليزيّ دانيال دوفو Daniel Defoe، إذ يعيد كتابتها في «جمعة أو يمابيس المحيط الهادي»، ويحرف الرواية في اتّجاه التركيز على مغامرات «العبد» «جمعة» (انظر فصل الترجمة لاحقاً) وعالمه الروحيّ ويفجّر عبر لقاء كروسو معه مسائل معاصرة كإشكاليّات اللغة والعنصريّة والفراغ وماإليها، حيثما كان دوفو يركّز على مغامرات كروسو وصنيعه الفرديّ في تعمير الجزيرة.

على أنّ تصنيفات بلوم هذه تظلّ في نظر جيني قاصرة عن تفسير الظاهرة في كامل تعقّدها. وهو يستحضر هنا آراء عالم الاجتماع الأمريكيّ مكلوهان McLuhan، الذي يربط التناصّ بتطوّر وسائل الاعلام الجماهيريّة في كلّ حقبة. إنّ تجدّد تكنولوجيا الاعلام يثير مدّاً من الذكريات المعرفيّة لها أثرها الحاتّ (من الحتّ أو التعرية المتدرجة) على الأنواع الفكريّة والأدبيّة. هكذا جعل اختراع المطبعة المعارفَ القديمة والمعاصرة في متناول الجميع بعدما كانت حكراً على فئة مثقّفة. ولم يمرّ هذا بدون نتيجة على

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الابداع نفسه: كتب مكلوهان «إنّ هذه "القراءة المتوافرة للجميع" قد شكّلت جمهوراً جديداً ودفعت الى الازدهار انواعاً جديدة. قبض ثربانتيس ورابليه في تطوّر الجمهور المتعلّم على مفعول مزجٍ للأنواع يُدفَع به إلى درجة مهولة. فلهدانا ثربانتيس دون كيخوته مجنوناً أو مهلوساً بقراءة روايات كان قد أتلفها غوتنبرغ (مخترع المطبعة)، وقدّم رابليه العالم في شكل سلّةٍ مهملاتٍ عملاقةٍ تختزي منها شهيّة البشر التي لاتعرف شبعاً.»

لئن كان مكلوهان يتوقّف عند أثر المطبعة على المكتوب، فيمكن أن نفكّر بدورنا بأثر التطوّر الهائل الذي شهدته وسائل الإعلام السمعيّة-البصريّة في العهود الأخيرة، والذي تمخّض عمّا يعرف الجميع أمثلةً عليه من تناصّات أدبيّة-تشكيليّة، أو أدبيّة- سينمائيّة أو أدبيّة-موسيقيّة. والحقّ، فإنّ مفردة «التناصّ» نفسها، عندما ابتكرتها جوليا كريستيفا Julia Kristeva، وكما أسلفنا قوله في بداية هذا الفصل، إنمّا كانت تدلّ لديها على هذا التبادل «النصوصيّ» بين أجناس مختلفة، الصورة والحرف أو النصّ المكتوب مثلاً، الموسيقى والحرف، أو الحركة والإيماءة الراقصة والحرف.

على أنّ هذه المقولة المكلوهانيّة بأثرالذكريات المعرفيّة المستثارة من قبل وسائل الاعلام الجديدة على ولادة أنواع جديدة، تظلّ بدورها بحاجة إلى المزيد من التشخيص هو ولاشكّ مهمّة منظّر الشعريّة والناقد الأدبيّ. ينبغي في نظر جيني، مثلاً، التفريق بين الآثار التي يلقيها الوسيط Medium (الأداة الإعلاميّة والصحفيّة) على الأعمال الأدبيّة في فترات متقاربة في عصرٍ أو قرنٍ بذاته. فما الجامع، على سبيل التمثيل، بين أثر الوسيط الصحافيّ على عمل كاتبين كجيمس جويس ودوس باسوسDos Passos، وأثر الوسيط السمعيّ-البصريّ الحديث على عمل كاتبٍ كويليام بورو Wil-liam Burroughs ؟ يرى الناقد مبالغة في قول مكلوهان «إنّ البلاغ هو الوسيط». ينشأ البلاغ أو مايوصله الكاتب من مجموع مايمارسه من إجراءاتٍ على مادّة عصره وطريقة «تلاعبه» بالوسيط نفسه. ولتحديد جوهر التناصّ الصحيح والخلاق والشرعيّ، ينبغي معرفة مايفعله الكاتب بوسائط عصره المتعدّدة (صحافة، صور، إعلانات، شعارات، ونصوص للآخرين..) باشتغاله عليها في النصّ، لاياخذ الكاتب بهذه العناصر حرفياً، بل يمارس

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عليها عمل تنافذٍ وحوار. وهنا يكمن في نظر الناقد جوهر التناصّ:« عمل الهضم والتحويل الذي يميّز كلّ سياقٍ تناصيّ». يستشهد الناقد بهذا الصدد ببورخيس Borges القائل إنّ الأعمال الأدبيّة لاتشكّل «ذاكراتٍ بسيطة»، بل إنّها «لَتعيد كتابة ذكرياتها، وتؤثّر على السابقين أو الأسلاف». هذا ممّا يحيل الممارسة التناصيّة إلى ممارسة نقديّة: فلاياخذ الكاتب من سواه (والدرجة و«المقدار» اللذين بهما ياخذ، وتصريحه بذلك أم عدمه، وكذلك مدى قدرة قاريء الحقبة على تشخيص الأخذ في حالة الموروث الجمعيّ المعروف كفايةً بحيث يصبحُ ملك الجميع، آية قرآنيّة مثلاً، أو مثل أو تعبير سائر)، نقول لاياخذ منه فحسب، بل ينتقده ضمناً أو علناً. كلّ مايفعله الوسيط الحقبويّ الذي يبشّر به مكلوهان هو إسعاف الجمهور في تشخيص المصادر والتفريق بين العناصر، إذ يشكّل له ذاكرة جديدة، كما فعلت المطبعة بعد غوتنبرغ، وكما تفعل وسائل الإعلام السمعيّ-البصريّ في أيّامنا.

هكذا يرى الناقد إنّ البحث، كما يفعل هارولد بلوم ومكلوهان، عن جوهر التناصّ في الظروف النفسيّة للكاتب، والسوسيولوجيّة لحقبته، لايفضي بنا بعيداً. ينبغي في الحقيقة النظر إلى التناصّ ضمن قوانين الشكلانيّة ومن منظور شعريّة تاريخيّة نرصد بها الشاكلة التي بها يرجع كاتبٌ إلى عناصر عائدة للثقافة أو لغيره، يمارس عليها عمل استعادة ساخرة، كما لدى رابليه ولوتريامون وجويس، أو غير ساخرة بالضرورة، كما لدى مُعاصرنا كلود سيمون Claude Simon. يرتدّ الكاتب بالتفضيل إلى عناصر وصيغ وأنماط صارت أسرارها البنائيّة والمضمونيّة أو شيفراتها معروفة لدى الجمهور العريض بمافيه الكفاية ليمارس عليه تفكيكاً وإعادة بناء ضروريّين لـ«بلاغه» الجديد. خلافاً لما يحدث لدى ممارس السرقة أو الانتحال ببساطة، المدفوع بحاجته لإملاء نصّه بمايعود لسواه وبما هو عاجزٌ عن اللإتيان به، فإنّ معرفة الجمهور بشيفرات النصوص الخاضعة للتناصّ لهي بالغة الضرورة ليُحقّق التناصّ أثره المنشود. وحده سطوع أوديسة هوميروس يعزّز يوليس جويس في «مرماه» الحقّ، ووحده انتشار «البحث عن الزمن الضائع» يسمح لنا بأن نقدّر في مداها الحقّ هذه الفقرة الروائيّة أوتلك لكلود سيمون. هكذا، إذا شئنا الرجوع إلى الأمثلة التي يطرحها

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

جيني، وتوكيداً بالذات للأثر الفعّال لهذا الانكشاف لشيفرات النصّ القديم أو السائد، ولعناصر أخرى من الثقافة تتعدّى النصوص المكتوبة، فإنّنا نرى في «ساتاريكون» إلى بيترون وهو يضع على لسان الشاعر في عمله قصيدة ملحميّة عن الحرب تستعيد في محاكاة ساخرة عناصر من الباروكيّ الإسبانيّ المخصّص للحرب معروفة لجميع القرّاء. نجد فيها أيضاً استعادات فرجيليّة «في اللحظة التي تتثبّت فيها البلاغة الملحميّة في صيغ ومواطيء أخلاقيّة مشتركة ماثلة في ذهن الجميع». فيما بعد، سيتجّه رابليه في استعاداته الساخرة إلى صيغ الإسكولائيّة وروايات الفرسان والثقافة الشعبيّة الشفويّة التي كانت ماتزال حيّة، وإلى صيغ شائعة كالشعارات وخُطَب المشعبذين بمواطئها المشتركة أو عباراتها المكرورة. لوتريامون، من ناحيته، سيستهدف مصدرين مرجعيّين جعل منهما شيوعهما في فترته فريسةً سهلةً لمحاكاته الساخرة العنيفة: الشعر الرومانطيقيّ والرواية السوداء. أمّا جويس، فبالإضافة إلى الملحمة الهوميريسيّة، سيوظّف (كما سنمثّل عليه في فقرة لاحقة) عناصر من صحافة الإثارة في فترته، ومن «الساغا» أو الملاحم الشفويّة الإيرلنديّة المكتنزة بها ذاكرة مواطنيه والتي تلفح ببديهيّتها كلّ آذنٍ، والنصوص المقدّسة والإعلانات التجاريّة، إلخ...

ظلّ القبض على العمل الوظائفيّ والانعقاد الشكليّ للتناصّ، أي فهمه المنطلق من «الشعريّة» الذي به يطالب جيني، ظلّ معاقاً طوال الفترات السابقة بنوعٍ من التعويميّة نابعة من ممارستين نقديّتين معروفتَين: نقد مصادر العمل الأدبيّ، الذي يكتفي بالتأشير على المصادر المُلهمة أو المؤثّرة من دون المغامرة بدراسة تواشجها في النصّ المدروس وشاكلة الكاتب في إذابتها وإثرائها بمقاله الخاصّ نفسه. ثمّ النقد المُحايِث immanante الذي يكتفي بدراسة العمل «في ذاته» من دون كبير عنايةٍ بمايتقاطع وإيّاه ويأتيه من نصوصٍ أخرى على نحوٍ يعيه الكاتب ويتقصّده، أو يكون عاملاً في خطابه كذكرى بعيدة فلايعيه. حتّى جاء النقد الشكلانيّ في العقود الأخيرة ليُرينا عدم كفاية «نقد المصادر» (الذي تظلّ دراسة التناصّ في مفهومها الجادّ والجديد مرتبطةً به ولكنّها تطوّره وتذهب فيه أبعد). وفي الأوان نفسه، فهو، أي النقد الشكلانيّ، يُرينا وهم «المُحايثة» والاعتقاد بوجود «نصّ في ذاته» منقطعٍ عن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كلّ ماعداه أو يكاد. في نظر جيني، كان المنظّر الروسيّ للشعريّة تينيانوف Tinianov أوّل من أشار إلى وهم المحايثة هذا ودعى إلى دراسة تناصيّة (وإن كانت الكلمة يومذاك غير قائمة) تأخذ بالنصّ بما هو نصّ في علاقة مع وفرةٍ من النصوص. كتب تينيانوف الذي يذكره جيني: «هل إنّ الدراسة المزعومة بـ"المُحايثة" للعمل باعتباره نسقاً يجهل علاقاته بالنسق الأدبيّ ممكنة؟ (...) إن وجود واقعةٍ كالواقعة الأدبيّة إنّما يعتمد على علاقته الاختلافيّة (أي العلاقة إمّا بالمجموع الأدبيّ أو بمجموع غير أدبيّ)، أي، بتعبير آخر، بوظيفته».

هذا ممّا يعني، كما يوضّح جيني، أنّ النصّ الأدبيّ يستمدّ وظيفته من علاقة مزدوجة تشدّه إلى النصوص الأدبيّة الأخرى السابقة له، وإلى أنساق دلاليّة غير أدبيّة كالتعبيرات الشفويّة. ويرى جيني أنّه يكفي أن نوسّع العلاقة بحيث تشمل أنساقاً رمزيّة غير لفظيّة (الموسيقى والرسم والسينما مثلاً)، لنلتقي مفهوم «التناصّ» كما اجترحته جوليا كريستيفا، التي لها ندين باكتشاف المفهوم وبلورته في صيغته الموسّعة الأولى.

شأنه شأن سابقيه من النقّاد، يرى جيني كيف يكتسب مفهوم النصّ لدى كريستيفا معنى بالغ السعة حتّى ليصبح فضفاضاً فلايسعفنا في دراسة التناصّ بمعناه الحصريّ كحوار صريح وشرعيّ أو إغارة مخفيّة وباطلة بين النصوص. تدرس كريستيفا مثلاً عمل الصور والاستعارات في عمل فرويد Freud، ماتدعوه بـ«التصويريّة» figurabilité، حيث نرى إليه وهو يوظّف اللعب على الكلمات مثلاً في استيضاح تمثّلٍ أو مفهومٍ، مازجاً على هذا النحو أنساقاً للعلامات آتية من المجالين النفسانيّ والاجتماعيّ. وهذا كلّه ممّا يتجاوز في نظر جيني مهمّة ناقد الشعريّة الذي يرث على هذه الشاكلة مفهوماً «مبذولاً» ينبغي العمل على «إحالته مليئاً بالمعنى بأكبر قدرٍ ممكن». وخلافاً لنقد المصادر الذي يظلّ التناصّ مرتبطاً به مع ذلك، فإنّ الدراسة التناصيّة لن تعود تعنى بتحديد «مراكمة مبهمة وغامضة للتأثيرات، بل تُسمّي عمل التحويل والهضم أو التشرّب لنصوص عديدة الذي يقوم به نصّ مُمَركِز يحتفظ بقيادة leadership المعنى.

يتساءل الناقد عمّا يمكّننا من الكلام عن التناصّ في نصّ، أيّ نصّ.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أيمكن التعامل على النحو ذاته مع كلّ من التضمين أو الاقتباس الحرفيّ والمحاكاة، مع الانتحال والاستذكار البسيط؟ للتمييز بين التناصّ والتلميح المحض أو الاستذكار غير الواعي، ينبغي في نظره الوقوف في النصّ على استعارة نصيّة منتزعة من سياقها ومُدخَلة في سياق نصيّ جديد أو نظام لاتشكّل هي فيه سوى عنصر بين عناصر أخرى. لكنّ هذا يظلّ كلاماً تعميمياً يطرح الناقد لتوضيحه أمثلة عديدة، من لوتريامون بخاصّة. يعرض الكيفيّة التي بها يتعامل الشاعر مع «هاملت» شكسبير، ليعدّد فيما بعد التدخّلات الممكنة التي يقوم بها كلّ كاتب لدى لجوئه إلى التناصّ، وسنعرضها على أثر الناقد في موضعها.

يتعلق الأمر، بخصوص لوتريامون وهاملت، بمشهد «حفّار القبور» في «أناشيد مالدرور»، الذي يقيم علاقة تناصّ مع المشهد الخامس من القسم الأوّل من «هاملت». ثمّة للبطل الشكسبيريّ، العاصف، المدلهمّ، وقفة معروفة ولامعة أمام حفّار قبور. مُفيداً من التماع هذه الوقفة في ذهن القارىء الشكسبيريّ، يقيم لوتريامون حواراً مشابهاً -مشابهاً فحسب-، يعمد فيه إلى قلب عناصر المأساة الشكسبيريّة بكاملها إلى سخرية تهكميّة وغنائية كاذبة. لدى شكسبير، تكون «الخفّة» نابعة من الحفار الذي يغنّي فيما يحفر قبراً: «حفرةٌ صغيرةٌ في الطين لهيَ / كافيةٌ لهذا الرفيق.» لدى لوتريامون، يكون المُحاور الزائر هو من يسأل الحفّار أن يتخلّى عن جديّته: «أوَ تحسب أنّ حفر قبرٍ هو بمثل هذه الجديّة؟» (يلاحظ القارىء بادىء ذي بدء انعدام أيّ تطابق حرفيّ بين الخطابين، ناهيك عن انقلاب الموقف وعناصره). عندَ شكسبير، يسأل هاملت: «لمن هو هذا القبر ياصاح؟»، فيجيب الحفّار، وكانت قدماه في القبر الذي كان يحفره: «إنّه لي ياسيّدي!». لدى لوتريامون، يكون المُحاور هو من يزعم حيازة القبر: «أنا قويّ، ولذا فسأتخذ لي مكاناً فيه». لاتنقلب هنا العلاقة التناصيّة، غير الحرفيّة الأخذ، فحسب، بل تنتقل أيضاً من المعنى المجازيّ لحيازة القبر إلى معاناها الحرفيّ. الشيء نفسه، كما يريناه الناقد، من حيث النظرة إلى الموت: هو لدى هاملت شيء فاجع، مروّع. يتحدث عن البهلول الذي كان الحفّار قد ألقى بجثمانه في الحفرة: «ألف مرّة حملني على ظهره/ والآن كم هو مرعبٌ مجرّد التفكير بذلك! إنّني لأشعر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بالغثيان». على حين يجد لوتريامون في الجثّة شيئاً لذيذاً: «إنّه لجميلٌ أيّها الحفّار أن نتأمّل حطام المدن؛ لكن الأجمل أن نتملّى حطام البشر». هكذا، وكما كتب الناقد، فإنّ «مشهديّة خياليّة كاملة قد استعيرت هنا، لكنّ عملاً خلاّقاً للتناصّ مكّن من إعادة تكييفها وتحويلها ونقضها. من نصّ إلى آخر، تغيّر النبر، والفكر أو الأيديولوجية الموجّهة للمؤلّف، وحركة المشهد نفسها، وذلك لابحكم المصادفة وإنّما بفضل سلسلة من المعارضات والتناظرات تعمل عنصراً بإزاء عنصر. بإعادته معالجة المشهد على هواه كمادّة قابلة للتحويل، إنّما يتبع التناصّ طرقاً تذكّر أحياناً بالعمل الذي يمارسه الحلم على التمثّلات-الذكريات.»

لوتريامون نفسه يعترف في رسالة إلى المصرفيّ الذي تقدّم بسلفة لطبع «أناشيد لوتريامون» بأنّه قد وضع عملاً من نوع «مانفريد» لبايرون. ولقد احتار الاختصاصيّون في أوجه الشبه، غير الواضحة قطّ، بين العملين. ثمّ وجدوا أنّه لايقوم إلاّ في الاشتراك في مصير ملعون، منذور للشرّ، وميل مشترك إلى العزلة والأوقيانوس. هذا ممّا يدفع بالناقد إلى التذكير-الأساسيّ في نظرنا- بعمل النسيان الذي يجب أن يمارسه التناصّ الصحيح: «إنّ التناصّ ينسى في طريقه مايعود إلى بايرون ومايتبع على وجه الحصر من مستويات محتوى مانفريد». وحده نسيان النصّ في حرفيّته يمكّن من إعادة خلقه والابتعاد عنه في عميق حركيّاته ومضموناته.

لهذا العمل التناصيّ فضيلة كبرى تتمثل في نظر الناقد في إدخالنا في نمط جديد من القراءة يطوّح بخطيّة النصّ وأفقيّته. نجد أنفسنا هنا أمام خيارَين: مواصلة القراءة، فلا نرى في العناصر المستعارة والمحوّلة إلاّ عناصر من النصّ نفسه، أو الرجوع في الذاكرة إلى العمل الأصليّ ومعاملته كعنصر محوّل. ويضيف الناقد أنّ هذا الخيار لايعمل إلاّ في ذهن المحلّل، ففي ذهن القارىء إنّما يعمل السياقان بالتزامن ويملآن النصّ «بتفرّعات تفتح الفضاء الدلاليّ رويداً رويداً». من الحوار المتضادّة أطرافه والتبادل الانقلابيّ بين النصّ الأصليّ المحوّل والنصّ الجديد ممارس التحويل، تنشأ علاقة جديدة وقراءة جديدة.

هي نزعة حواريّة بالمعنى الثريّ الذي طوّره باختين، بها نسمو من فقر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الخطاب المونولوغيّ، خطاب المناجاة الذاتيّة، إلى قوّة عليا تعمل فيها الخطابات فوق الخطابات إن جاز التعبير، و«الكلمات تحت الكلمات» بحسب تعبير لسوسير Saussure. يكون النصّ الجديد نصّاً ممركزاً، بؤرياً، تتشظّى فيه وتلتمع تعددية من النصوص السابقة ضمن الإمكان الدائم في إرجاعها إلى أصولها، والامكان الدائم أيضاً في الالتفات إلى التحويل الحاصل من دون أيّة سهولة في الكتابة. تكثيف للمعنى، كما في عمل الحلم. لايكتسب النصّ الجديد هنا وحده ثراءه، بل إنّه ليُجبر النصّ القديم الذي عمل هو على تطويره وتحويله، يجبره على التنازل بعض الشيء: «لم يعد هو من يتكلّم، بل نحن من نتكلّم». يلزم لهذا، كما يخمّن القاريء، شجاعة كبيرة وتعلّق كبير بالحريّة، به نشير إلى القديم، ونقول: هذا هو عملنا عليه وعلى هذه الشاكلة نتسلّل إليه بكامل الجهر ونبدّل أحواله. من دلالة ملاّى أو رئيسة، صار النصّ القديم دلالة ناقصة ومرافقة. «لم يعد، كما كتب جيني، ليعمل لحسابه الخاصّ، بل صار ينتقل إلى مقام مادّة خام، كما يحدث في «الترميق» الميثولوجيّ». وهنا يستشهد الناقد بتعريف ستروس الشهير للترميق العامل في صياغة الأساطير وتبادلها بعضها مع البعض الآخر عناصر ووحدات تتمخّض دائماً عن أسطورة جديدة مؤسّسة على مايتوفّر من عناصر أو أدوات. كتب الناقد: «في إعادة البناء الدائمة هذه بالاعتماد على الموادّ نفسها، تكون غايات قديمة مدعوّة دائماً للاضطلاع بدور وسائل: تتحوّل المداليل إلى دوالّ، وبالعكس.»

يدعو الناقد: intertexte، مابين-نصّ، أو مُتَناصّاً (وسنجد عمل هذه المفردة لدى رولان بارت)، النصّ الذي «يتشرّب تعددية من النصوص مع بقائه ممركَزاً بمعنى» هو معناه. تذهب هذه العلاقة من ممارسة الجناس التصحيفيّ (الأناغرام) الذي يسمح بالعثور «تحت الكلمات» على كلمات أخرى، مخفية أو بائنة للقاريء النابه، حتّى التبادلات والتحويلات التي تقوم بين نصوص مختلفة. من هذا المراس أيضاً اللجوء إلى تقنيّات أنواع قارّة أو تقليديّة صارت أواليّاتها واضحة لدى قرّاء الحقبة: لجوء رابليه مثلاً، وكذلك ثربانتس إلى بناء روايات الفرسان الشائعة في حقبتهما. لكنّ كلا أخلاقيّة الفرسان و«عقليّة» المائرة تكون موضوعة من قبلهما تحت طائلة الشكّ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والسخرية من دون انقطاع. الشيء نفسه الذي يفعله جويس إذ يقيم معالجات هائمة أو تائهة تقوم مع ذلك، كما في «يوليس»، على وحدة زمان ومكان وتتقدّم بحسب خطّة روائيّة محدّدة يخضع فيها كلّ فصل إلى تواليف صارم. صرامة ستستعرَّض للتفجير في نوع لاحق من السرد هو السرد السوريالي. نلاحظ كما يذكّر به الناقد، لدى اندريه بريتون André Breton في «السمكة الذؤوب» (القابلة للذوبان) عدم إمكان الفصل بين مستويات المجاز والحرفيّة، ونلاحظ رجوعاً مشظّى إلى الحكاية الشائقة أو الفنطاسيّة، هكذا بحيث «ينمو الخطاب المتناصّ على انقاض السرد». لانقف هنا أمام وحدة، وإن تكن خفيّة، بل أمام تنافذات مع الزمن الحكائيّ الموروث تمنح السياق السرديّ المتشظّي بعض استناد من دون أن تزجّه مع ذلك في أسار وحدة عليّة (من العلّة) أو شكليّة. وهذا مايبلغ بدوره شأواً بعيداً في عمل جويس اللاحق: «يقظة فينغان»، وفي طريقة «القطع» لدى وليام بورو. يعمل جويس على ابتكار كلمات متعددة المعاني والوظائف، كلمات-حقائب، ويقيم تبادلات بين مختلف أنماط الخطاب ومستويات الكلام ويشوّش، بمنتهى الحذق، المعايير النحويّة والفئات البنائيّة. ويعمد بورو إلى تقطيع صفحة من جريدة أو شظايا من كلام مسجّل، إلى أربعة أقسام أو أكثر، ويخلطها متجهاً من اللا-معنى إلى معنى مضادّ، مشوّش، حالة يؤكّد الناقد على أنها تنشأ من التحام العناصر تنال فيه الكلمات مقروئيّتها من تجاورها أكثر ممّا من ترابط نحويّ ظاهر. ويذهب بورو إلى حدّ النصح بأخذ نصّ مؤلّف ما وزجّ كلمات في جمله، تشوّش خطابه وتضخّه بخطاب آخر. إنّ جملاً كثيرة للعديد من الشعراء تكتسب لدى التدخّل فيها على هذا النحو «المشاغب» تماسكاً جديداً لايتوفّر عليه الأصل. ويمكن في الواقع أن يتسلّى أحد القرّاء بأن يقلب العلاقات في الكثير من أبيات أدونيس ليجدها وقد استوت على أرض شعريّة. هذا مافعله مثلاً الشاعر العراقيّ صلاح نيازي -وسنعود إليه في فصل لاحق- إذ اقترح تحويل: «لاشيء يملؤني وضوحاً كهذا الغموض» إلى «لاشيء يملؤني غموضاً كهذا الوضوح» ومالا«يعرفه» بورو إذْ يوجّه النصح المذكور، ومالايشير إليه جيني، هو أنّ شاعراً كبيراً، الفرنسيّ أنتونان آرتو Antonin Artaud، قد قدّم أنموذجاً فذّاً في هذه التقنية عندما ترجمَ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

«الراهب» للويس، فدسّ بين عباراته عبارات من عنده تستحضر إقامته الجبريّة في المصحّ، فلاتعرف أحياناً هل المتكلّم لويس أم آرتو. وقد وعى آرتو أهميّة تدخّله، فصار يوقّع ترجمته على نحو: «"الراهب" للويس كما يرويها آرتو».

هذه نماذج مطروحة تعميمياً. صار ينبغي الآن أن نعرف العمل المشخّص الذي يقوم به الكاتب العامل بالتناصّ، أي مايمكن دعوته ببلاغة التناصّ أو شعريّته. وكما رأينا في عمل لوتريامون على الكتاب المقدّس أو على المتن الشكبيريّ، فالتناصّ يفترض انبثاق شيئين بصورة متزامنة في ذهن القاريء: طبيعة النصّ الأصليّ ونوعيّة العمل الذي يمارسه عليه النصّ الأصليّ الجديد.

يدعو الناقد التناص بـ«التلقيم»، كما عندما نلقّم غرسة بفسيلة آتية من أخرى، أو نزرع في جسم مريض عضواً سليماً آتياً من جسم آخر. وكما في حالة تلقيم النبات أو زراعة الأعضاء، فالمشكلة تظلّ في نظر الناقد مشكلة صياغة المنظومة العضوية أو الجسم الحيّ. ينبغي أن يتحقّق هنا تضافر للغَرستين أو الجسمَين لاستيلاد غرسة أو عضو يدين بوجوده للطرفين، دَين يمكّنه من العمل.

ينبغي النظر إلى عمل التناصّ من وجهة نظر بنائيّة وبنّاءة، وليس فحسب من حيث مايتمخّض عنه من خلخلة للنصوص أوهدم لأواليّاتها وحرف لمؤدّياتها في وجهات جديدة (ولو أنّ هذا، وسنعود إليه، حاضر في فلسفة التناصّ أصلاً). إنّ السؤال الأساسيّ الذي ينبغي في نظر الناقد أن نطرحه هو التالي: أيّة علاقة ينبغي أن تدعمها العناصر المتناصّ عليها مع حالتها الأولى (النصّ الأصليّ الأوّل) ومآلها الجديد (النصّ الأصليّ الوليد)؟ يتفق الكلّ هنا على عملٍ في «التحويل» تتخّذ فيه الأشكال والمضامين هيئاتٍ أخرى مكتسبة. لكنّ التحويل مفردة فضفاضة تغطّي أواليّات وإجراءات عديدة، من قلبٍ ومعارضة وتضادّ وتخفيف أو مبالغة وتكثيف أو توسّع، إلخ... هذا كلّ يحدو بالناقد إلى وضع تصنيف ربّما كان مايزال أوّليّاً بعد، لكنّه يساعدنا في القبض على العمل الذي يمارسه الكاتب العامل بالتناصّ على مايريد مناصصته من نصوص سابقة، قديمة أو معاصرة. هذه خلاصة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لحالات عمل التناصّ كما يصنّفها جيني:

١- **التحرير** (بمعنى التحرير الكتابيّ لماليس كتابياً بالأصل) ver-balisation: وينطبق هذا على حـالة التناصّ بين الأنواع أو الأجناس المختلفة، الأدبيّ والتشكيليّ مثلاً. مثلما عندما يعمد كلود سيمون Claude Simonفي روايته «معركة فارسال»La Bataille de Pharsale إلى وصف لوحة أو صياغة «محتوياتها» كتابياً، أو مايفعله دويلن Döblin في روايته «برلين-الكساندر بلاتس» ("برلين-ساحة الاسكندر") إذ يصف، مع دخول بطله برلين، الشعارات المرسومة التي ترمز إلى الأعمال العموميّة في المدينة (الإطفائيين، عمّال الطرق والجسور، إلخ...) هنا، تمنح الكتابة بُعداً لفظياً أو ترجمة تحريريّة لمرجع صوَريّ. تجد الكتابة مرجعها في الصورة، وبالعكس، لاتجد الصورة من مرجع لها داخل الرواية سوى النصّ الذي يصفها ويقدّمها. يجهد النصّ هنا، كما يذكّر به الناقد، في اختزال جميع العناصر النافرة أو الأجسام الغريبة غير اللفظية، ومن هنا، «فحتّى إذا كان النصّ المكتوب يحاول الالتحاق هنا بنظام رمزيّ أوسع، فإنّ التطابق بين النوعين يظلّ متعذّراً». هذا العَجز عن المطابقة يدفع بعض الكتّاب إلى الاستعانة برسوم أو علامات تشكيليّة أو حيلٍ أخرى، كما يفعل سيمون إذ يحلّ محلّ مفردة القميص مربّعاً مرسوماً وملتحماً بالعبارة. لكن مثل هذه الاجراءات تظلّ تمثل في نظر الناقد بدائل متواضعة يجهد عبرها الكاتب في «مفصلة نسق علاماتٍ لفظيّة مع نسق لايتطابق وإيّاه، النسق التصويريّ مثلاً.»

٢- **الخطيّة** linéarisation:الكتابة ظاهرة خطيّة، محكومة باستمراريّة السطور، أفقياً كما في أغلب اللغات، أو عمودياً كما في الصينيّة واليابانيّة. تدريجياً يتقدّم النصّ للكاتب، وتدريجياً يكتسب تعدديّته. لانقدر في الكتابة أن نحافظ على عناصر متعدّدة وندفعها إلى العمل على نحو متزامن كما في الرسم أو الموسيقى. يعمد الكاتب إلى مايشبه تسوية لعناصر النصّ الأصليّ الذي يتناصّه هو أو يناصصه وعناصر نصّه الجديد في فضاء الصفحة وداخل حدودها الماديّة. بعد هذه التسوية فحسب، يقدر أن يفيد من بدائل أخرى، تشويش تراتب المقاطع مثلاً، أو التوكيد على بعض الأسطر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بطبعها بحروف مختلفة، مائلة أو سمينة، كما يفعل سيمون في روايته الآنفة الذكر مع سطور يقتبسها من مارسيل بروست.

٣- **الترصيع** enchâssement: في هذا كلّه الذي تقدّم، يعمد الكاتب العامل بالتناصّ إلى ترصيع عناصر النصّ القديم في نصّه هو. وإلى المجهود السابق وصفه، المتمثّل في تأمين التماسك الطباعيّ أو التسوية الخطيّة في فضاء الصفحة، ينضاف هنا مجهود لاختزال التعارضات التركيبيّة بين النصوص الآتية من مصادر مختلفة. يربط الكاتب بين العناصر إمّا داخل عبارة تضمن بتماسكها النحويّ تماسك الكلّ، أو بإقامة جسور ووصلات بين العناصر تعتمد على وحدة دلاليّة ممكنة. ينشأ هنا تنافذ بين عناصر صارت منفصلة عن معناها القديم، فاقدة لاستقلالها في سياقها الجديد. نمثّل على هذا الترصيع بمايفعله الشاعر محمود درويش في «حصار لمدائح البحر» إذ يستعير بداية البيت الشهير لتميم ابن مقبل، ويكتب: «...«لوانّ الفتى حجرٌ»، لوانّني حجرٌ...» يختلف هذا بطبيعة الحال عن عمل «الحكاية داخل الحكاية»، الذي يحلّله جيرار جينيت، والذي تعمل فيه الحكاية على نحو مزدوج، في ذاتها، وبالارتباط مع الحكاية الأخرى المستدخَلة هي معها. والترصيع نفسه، بحسب مايدخله من تنافذات تناصيّة، يمكن أن ينقسم في نظر الناقد إلى ثلاث فئات:

أ- **تنافذ كنائيّ أو تناظريّ**، كما في رواية كلود سيمون المذكورة، حيث يترجم الراوي-الطفل، بأمر من عمّه، فقرة لاتينيّة ويستعيدها لاحقاً إلى جانب وصف قطعة فسيفساء قديمة. قطعتان من «المتحف» تتجاوران وتتحاوران.

ب- **تنافذ استعاريّ**: كما عندما يستعير كلود سيمون في الرواية نفسها، وفي المقاطع التي يصف فيها انتظار بطله لعشيقته وشعوره بالغيرة، يستعير سطوراً من «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست تصف انتظار بطله سوان اليائس لأوديت، ويطبعها سيمون بحرف متميّز. هنا يجد انتظار بطل سيمون نفسه معمّقاً بحالة انتظار معروفة في الأدب الروائيّ الحديث، فيأتي عمل السلف (بروست) ليدعم عمل خلفه (سيمون)، «يثريه بتداعيات» نافذة في أذهان القراءة لاتتأخّر عن أن تمدّ القراءة «عبر صوت

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الآخر، باتّجاهٍ آخر».

ت-**مونتاج لاتنافذ فيه**: وهنا يعجز القارىء عن العثور على ترابطات بائنة بين العناصر المتنافرة للتناصّ، كما في حالة وليام بورو وعمله الموصوف أعلاه في «القطْع». ومع ذلك، فإنّ الناقد يرى أنّ مجرد وجود هذه العناصر في تواصليّة خطيّة على فضاء الصفحة يرسم «توالفات بنائيّة أو نحويّة اتفّاقيّة تمهّد لتناسقٍ دلاليّ. فحتّى في غياب العرى البنائيّة، تتأسّس دلالة «وحشيّة» (..) وتعدّدٌ للعب المعنى إلى مالانهاية له.»

جميع هذه التدخّلات التي يمارسها الكاتب على مايُناصصه تدخل في عداد مادعته كريستيفا بالتعديلات المُجراة على المجال السياقيّ (تجاور النصوص). لكنّ الناقد اريفيه Arrivé اشار إلى ضرورة دراستها من وجهة نظر بلاغيّة أو اسلوبيّة لرؤية مايطرأ على السياق التناصيّ (تفاعل النصوص) نفسه. وهذا ماسعى جيني إلى تخصيصه ايضاً في دراسته التي نحن بصدد عرضها ههنا. ووجدَ أنّ في الامكان التركيز على ستّة انماط نوجزها عنه كما يأتي:

١-**التشويش** Paranomase: يعمد الكاتب هنا إلى أخذ فقرة من نصّ مكرّس، يتدخّل هو فيه و«يتلاعب» به، مُدخلاً عليه «إفساداً» مقصوداً أو دعابة أو فنطاسيّة. قام كلود سيمون في روايته الآنفة الذكر بهذا الإجراء على مقطع من رواية «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست، فكتب مفرداته كتابة صوتيّة غريبة تجتذبه من الفصاحة العالية إلى اللغة المحكيّة وتدخل «قبحاً متعمّداً على نثر سلفه الشهير». كأنّ الكاتب يهاجم عبر بروست الذي يُجلّه هو بالطبع ويُعجب به، إحدى أهمّ قطع «متحف» اللغة الفرنسيّة أو أحد أهمّ معاقل التراث. ولقد قام الكاتب الاسبانيّ خوان غويتيسولو Juan Goytisolo (ولك إن شئتَ أن تراجع ترجمتَنا لمختارات من أدبه في منشورات «توبقال») بالصنيع نفسه لاعلى قطعة معيّنة من التراث الاسبانيّ، بل على الاسبانيّة نفسها التي يكتبها في بعض فقرات روايتيه «دون خوليان» و«خوان بلاارض» كما يلفظها المواطنون المغاربة البسطاء، مشحونة بأخطاء التلفّظ والتحريفات يقذفها الكاتب «في وجه» أبناء جلدته واستعلائهم القوميّ-اللغويّ. ويقوم بالشيء نفسه، لكن من منطلقات مختلفة بل معاكسة،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إذ يدسّ في الاسبانيّة أحياناً مفردات وعبارات عربيّة يكتبها كما يلفظها هو بطريقته المعصاميّة، المتهمّسة، شبه الطفوليّة.

٢- **الإضمار أو القطع** l'ellipse: هنا يمارس الكاتب الاقتباس المبتور أو إنقاص الكلام على نحو يُحدث حرفاً للنصّ عن وجهته الأصليّة ويمنحه وجهة أخرى لم يكن القارىء ليتوقّعها. مثل هذا مافعله لوتريامون بسيرة بطله «مالدرور» إذ يبتر الصيغة المعهودة لدى معاصريه من كتّاب سِيَر أشخاص مَلعونين أو «جهنّميين» كبطله، والذين يكرّسون صفحات مطنبة لوصف ماضي هؤلاء الأبطال، فيكتفي هو بالقول: « سأبين في بضعة سطور عمّا كان عليه مالدرور في سنيّه الأولى التي عاشها بسعادة؛ تمّ هذا». على هذا النحو يخيّب انتظار قارئه، خصوصاً القارىء المعاصر له والمعتاد على الصيغة السرديّة المذكورة. بتخييبه قارئه، الذي يقول هو له أنّ المشروع قد تمّ وهو الذي لم يقل عنه سوى سطر واحد لايشفي من غليل، يلغي لوتريامون، بكامل الضحك، سلطة كلّ من السيرة والماضي والصيغ المكرّسة، مُحبطاً علاقة القارىء الرومنسيّة بهذه الصيغ وبالسيرة، وقاذفاً في الأوان ذاته، وكما يلفت النّاقد النظر إليه، «حربة مسمومة» في اتّجاه كتّاب عصره.

٣- **التضخيم أو التوسّع** l'amplification: وهنا يعمل الكاتب بمعكوس الإجراء الذي سبق. يحوّل النصّ ويحرّفه بأن ينمّي فيه، في الاتّجاه الذي يريد، عناصر دلاليّة أو مسارد شكليّة يراها هو فيه، ولعلّها كانت كامنة في النصّ «في البيضة» أو ليست بالموجودة فيه إطلاقاً. سبق أن أشرنا إلى دسّ ارتو عناصر وشكليّات خاصّة به في «الراهب» للويس. ومثل هذا أيضاً، وهو ممّا سبق أن أشرنا إليه كذلك، مافعله لوتريامون بمقارنة بودلير البسيطة بين عمق كلّ من الانسان والبحر أو تباريهما في تعذّر سبر الغور، فيوسّعها لوتريامون ويقلبها بأن يركّز فيها على خسارة الانسان أمام البحر أوّلاً، ويفخّمها ويضخّمها ثانياً بأن يلقي على شعرية بودلير الرومنطيقيّة المتفجّعة غلائل سخرية ناشئة ممّا يضيفه من لغة نثرية وعلميّة ينعتها الناقد بـ«سيئة الطويّة». هذا كلّه «يمطّه» لوتريامون إلى حدّ الانفجار، يلغمه بشيء من الثرثرة المقصودة والاطالة «الخبيثة» والسفسطة الوقحة والناطقة بنفاذ فلسفيّ متضمّن في سخريته الشيطانيّة. وهكذا، فحيثما يكتفي بودلير بالقول

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مخاطباً الانسان بإزاء البحر: «...تتأمّل روحك / في التدحرج اللانهائيّ لأمواجه»، يكتب لوتريامون: «أيّها الأوقيانوس الشيخ، لايمكن قطّ مقارنة عظمتكَ الماديّة إلاّ بالمقياس الذي نكوّن لأنفسنا عمّا لزمَ من قوّة فاعلة لإنتاج كتلتكَ في كلّيتها. لايمكن أن نتغمّدَكَ بمحضِ نظرة. وحتّى نتأمّلكَ، ينبغي أن يُديرَ البصرَ مرْقابَهُ في حركة متواصلة صوبَ نقاط الأفق الأربع، مثلما يكون على عالِم رياضيّات، لكي يحلّ معادلةً جبريّةً، أن يتفحّص، كلاً على حدة، الحالاتِ العديدةَ الممكنةَ قبلَ أن يحسمَ في المشكل. يلتهمُ الانسانُ موادَّ طاعمةً، ويقوم بمجهوداتٍ أخرى جديرةٍ بمآلٍ أفضلَ ليبدو بديناً. ألا فلتنتفخْ ماطابَ لها ذلكَ، هذه الضفدعةُ اللطيفة. تطامَنْ، إنّها لن تبزّكَ أبداً في الضخامة؛ كما أفترضُ أنا على الأقلّ. أحيّيكَ أيّها الأوقيانوسُ الشيخ!» بهذه الاضافاتِ المتراطمة، والسذاجة الكاذبة المُقحَمة، واستدخال قواميس عديدة تذهب من لغة الفيزياء (الكتلة، الطاقة، القوّة الفاعلة، الكليّة...) إلى البصريّات (العين والمرقاب ونقاط الأفق أو جهاته) فالرياضيّات، فالحيوان، إلخ...، بهذا كلّه يوقفنا لوتريامون كما يرى الناقد أمام حقيقة الوجود المؤسية والمضحكة في آنٍ واحدٍ بأكثر ممّا تفعل غنائيّة بودلير.

٤- **المُبالغة** l'hyperbole: وهو إجراء شديد الشبه بماسبقه، لكنّ لايقوم على تضخيم الكلام «كمياً» بالضرورة لزحزحته أثره، بل في مبالغة معناه والمغالاة فيه نوعياً. تقود مفاقمة الكلام هذه إمّا إلى تعميق الأثر إيجابياً أو ضخّه بفلسفة أو ادائيّة غير متضمّنة فيه، ومافعله لوتريامون بنصوص بودلير وشكسبير يقف هنا أيضاً مثلاً على هذا. أو يقود إلى نتيجة معكوسة مثلما هو معروف في البلاغة إذ «يُسقطنا» الإلحاح على الشيء في الاعتقاد بمعكوسه. وهذا مامارسه خوان غويتيسولو مع مقولات بعض الفلاسفة والأدباء الاسبان التقليديّين، يدفع هو تقريظهم للـ«جوهر الخالد» لاسبانيا إلى حدودٍ تدفع القاريء إلى الضحك وتحوّل الخطاب إلى كاريكاتوريّة خالصة.

• **القلب أو العكس** l'interversion: وهو الصيغة الأكثر شيوعاً في التناصّ، وخصوصاً في المحاكاة الساخرة، لمافيه من عمل للتضادّ يذهب بعكس الخطابات الأصليّ المستدخَل في علاقة تناصيّة. وهو بدوره يتضمّن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

صنوفاً عديدة:

أ- **قلب موقف العبارة أو أطرافها:** في المثال السابق (لوتريامون مُناصِصاً بودلير) مثلاً، يتوجّه بودلير بالخطاب للانسان، فيأتي لوتريامون ليحرف الخطاب في اتّجاه البحر. وهنا يحدث تحويل للأفضليّة أو للأولويّة بالغ الأهميّة. وحده الأوقيانوس يستحقّ مخاطبة لوتريامون، وهنا تكمن ضربة أولى موجّهه للإنسان الذي لن يتأخّر الشاعر عن أن يسدّد له ضربات أخرى عديدة.

ب- **قلب القيمة:** وهنا يطرح الناقد مثلاً العلاقة التناصيّة بين «اناشيدلوتريامون» و«رؤيا يوحنّا» في «العهد الجديد». معروفٌ في هذه الرؤيا كيف يأتي إلى يوحنّا الرسول ملاك ويشير له إلى امرأة جالسة على ظهر دابّة قرمزية اللون، «في ثياب أرجوانيّة، مزيّنة بالذهب واللؤلؤ وكريم الأحجار» ويقول له إنهّا تجسّد «الدعارة». أما مالدرور، هذا الكائن الشيطانيّ، فيقوده حباحب (دابّة الحقول، الزاحفة، تحلّ هنا محلّ الملاك المجنّح)، وتبدو له الدعارة في ملامح «امرأة جميلة، عارية» تأتي لتضطجع عند قدميه. لاحاجة، حتّى قبل أن نواصل في الفقرة التالية ملاحظة العمل الذي يمارسه مالدرور مع كلّ من الدابّة والمرأة، أن نسهب في عرض نتائج هذا القلب للعلاقات بالقياس إلى نصّ «العهد الجديد».

ت- **قلب الوضع الدراميّ:** وهنا يحلّ الكاتب السلب محلّ الإيجاب، والعكس، لافي تناظرٍ آليّ بل على نحو كفيل بإحلال مراتبيّة محلّ أخرى. في الحالة نفسها المستشد بها في الفقرة السابقة، نرى في «الرؤيا» إلى الملاك وهو يسحق المرأة المتبرّجة التي ترمز إلى الدعارة، يسحقها بحجر كبير شبيه بالرحى صارخاً إنّ بابل أمّ المعصية سيُطوّح بها على هذه الشاكلة ولن يعثر عليها أحد من جديد. هي عقوبة رمزيّة تعمل في الحكاية التوراتيّة كعقوبة فعليّة، فعلى اثرها نقرأ في «رؤيا يوحنّا» أنّه، بهذه العقوبة، «ثأرَ الربّ لدماء خادميه». ويذكّرنا الناقد بأنّ مالدرور يقوم بالعكس تماماً، إذ بدلَ أن يسمع نصيحة الحباحب بسحق المرأة التي ترمز إلى الدعارة، يأخذ حجراً كبيراً ويهوي به على الحباحب نفسه ويقتله. لايمكن ألاّ نتصوّر هنا قراراً حاسماً من لدن لوتريامون، به يقلب مراتبيّة قيم الكتاب المقدّس رأساً على عقب،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إضافةً إلى استدخاله قلبه لحكاية العهد المقدّس في إيقاع هو إيقاع أناشيده الخاصّ نفسه.

ث- **قلب القيم الرمزيّة**: يأخذ الكاتب هنا رموز النصّ السابق له ويمنحها في سياقه الجديد ضدّ دلالتها تماماً. وهذا مايمارسه لوتريامون أيضاً على «رؤيا يوحنّا». فكما خلّص المرأة المتبرّجة من صورة السلب المُلصقة بها، يقلب في مقطعٍ آخرَ سلّم قيم «الرؤيا». يُعامل «العهد الجديد» الأفعى والعفريت باعتبارهما كائنين شيطانيّين، ويرى لوتريامون في الأفعى رمزاً للخالق وفي العفريت رمزاً للرّجاء. كذلك نرى في «موسم في الجحيم» لرامبو إلى «البعل الإلهيّ» المعروف في «نشيد الإنشاد» وهو يخلي المجال لـ«بعلٍ جهنّميّ».

٦- **تغيير مستوى المعنى**: ويتمّ هذا بنقل المعنى إلى صعيدٍ آخر، وتحويل المجاز إلى الحرفيّة أو العكس. يحدث هذا مثلاً عندما يأخذ الشاعر الفلسطينيّ محمود درويش العبارة اليوميّة: «تصبحون على خير» ويحوّلها إلى «تصبحون على وطنٍ»، محوّلاً العبارة، مع شحنة واضحة من الدعابة المرّة، إلى أفق رجاء معاق بموانع عديدة إليها تتوجّه سخرية الشاعر. ويطرح جيني هنا أيضاً مثلاً من لوتريامون الذي يستغلّ الدعوة المعروفة في «سفر القيامة»: «هلمّوا...»، ويصوّر مائدة إله آكلٍ للحوم البشر. هكذا يضرب بعرض الحائط بدلالة الاتصّال الروحيّ، ويحوّل المائدة المدعوّ إليها من مكان تحشّد روحانيّ إلى محلّ مأدبة متوحّدة للغول.

هذه "الأواليّات، التي يمكن بالطبع أن نضيف إليها أواليّات أخرى ممكنة الاسكتشاف، تدلّنا على الحريّة الكبيرة التي يتيحها التناصّ للكاتب بمجرّد أن يتوجّه هو إليه بروح صريحة وبعقليّة تحويلٍ ومجابهة فعّالة لنصوص الآخرين. حريّة وفعّاليّة نرجو أن يتذكّرهما القارىء عندما نأتي لمعاينة مايفعله أدونيس من ناحيته. كتب الناقد: « وهكذا فإنّ صوَر التناصّ توفّر لنا حقل استكشاف شاسع سنحتاط من تسويره أو إغلاقه. ذلك أنّ من النادر أن يكون نصّ أدبيّ مستعاراً ومقتبَساً كما هو. إنّ السياق الجديد ليجهد عموماً في أن يضمن لنفسه استحواذاً ظافراً على النصّ السابق. فإمّا أن تكون هذه العمليّة مخفيّة [تُخفي فيها مفردات الكاتب الذي نناصصه

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وشكليّاته، بأن نجدّدها كليّاً]، فيعادل العمل التناصّيّ «مكياجاً» يكون من النجوع سيّما وأنّ النصّ المستعار قد تمّ تحويله بصورة حاذقة. أو أن يُصرّح السياق الجديد بأنّه يمارس إعادة كتابة نقديّة ويقدّم للنظر إعادة صياغة للنصّ. وفي كلتا الحالتين، يجد التشويه الحاصل تفسيره في الحرص على الإفلات من مسيرة لانمارس فيها سوى التكرار المحض، ونرى في إثنائها، علاوةً على ذلك، إلى النصّ السابق وهو يهدّد بمعاودة التجسّد والانغلاق على نفسه والتفوّق بحضوره على السياق [المستدخَل هو فيه] بالذات.»

تقاطعات جويسيّة:

في مقالة بالغة الثراء في العدد نفسه من مجلّة «الشعرية»، يتناول أندريه توبيا André Topia دراسة التناصّ في نصّ جيمس جويس. وكسابقيه، يؤكد الناقد على أن الطريقة التي بها تتقاطع النصوص في نصّ بذاته، والطريقة التي بها يعمل النصّ الأخير على إنعاش سابقاته ضمن مجهود فعّالٍ للمؤلّف «الجديد»، هي التي منحت مثل هذه الأهميّة المتعاظمة في أدب القرن لنصوص من أمثال «الأرض الخراب» لإليوت أو «كانتوس» لعزرا باوند، أو، خصوصاً، «يوليس» جيمس جويس. يورد الناقد أنّ الفيلسوف ميشيل فوكو قد كتب مرّةً عن عمل فلوبير باعتباره استعادة لماسبقه تتضمّن إمّا نقضاً له أو تطويراً: «إنّه عمل يتأسّس في فضاء المعرفة بدءاً: يقوم في علاقة جوهريّة مع الكتب (...) ينتمي إلى أدب لايوجد إلاّ بفضل ماهو مكتوب من قبل (...) إنّ فلوبير هو، بالنسبة إلى المكتبة، كمثل مانيه بالنسبة إلى المتحف(...) ينبني عملهما حيثما يقوم الأرشيف».

إنّ التقليد والتضمين هما في نظر الناقد الأنموذجان الأوّلان للتناصّ. بهما يكون كلّ عملٍ خزّاناً واسعاً من الأمثلة، منجماً ليس على المؤلّف إلاّ أن يغترف منه مايعزّز مقاله. لكنّ هذين الأنموذجين مدموغان بنوعٍ من السلبيّة أو المراتبيّة. فالمقلّد هو أبداً تابع بالقياس إلى أنموذجه الذي يصبح أنموذجاً بالمعنى المليء والقويّ للكلمة. والتضمين أو الاقتباس يظلّ حرفيّاً ولايسمح بتفاعل بين النصّين، أو انصهار. هنا يمثّل فلوبير أنموذجاً استراتيجيّاً في دفع التناصّ نحو معناه الحديث، ملغياً بذلك العلاقة المراتبيّة بين النصوص

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وتجاورها المحض، غير الانصهاريّ. هو أوّل من حذف المعقّفات التي تشير إلى التضمين الحرفيّ وصار ينسب لسواه أقوالاً يصوغها بأسلوبه الخاصّ ضمن مايُدعى بالنقل أو الاستشهاد غير المباشر. وهذا ممّا يسمح له بتحقيق القدر الأكبر من الاستقلاليّة، وبتذويب عبارات الآخرين في شكل عباراته وبالأخذ بها لصالحه عبر تعديلاته الخاصّة وإضافاته (ذلك أنّ كاتباً كبيراً يظلّ غيوراً على شكله أبداً، لايتنازل عنه أمام أشكال الآخرين وإيقاعاتهم، وهذا بالذات مالن نجده في أمثلة أدونيس). هذا الأسلوب دشّنه فلوبير في «بوفار وبيكوشيه»، وسيستخدمه جويس بكثافة عبر مونولوغه الداخليّ الذي «يتشقّق فيه النصّ ويتشظّى، كما يعبّر الناقد، ويصبح مطواعاً أمام تعدديّة من العبارات...»

ببالغ الحريّة، حريّة التدخّل، يقحم الكاتب هنا نصوصاً وعباراتٍ وعلاماتٍ تداهمه بها الحياة (أي الثقافة أيضاً)، ويجعلها «ترتدّ بعضها على البعض الآخر، ويحرّفها بخفّة». خلافاً للمنتحل الذي يقذف بنصّ الآخر في «نصّه» لاعلى التعيين، جاعلاً ذلك النصّ يصرخ بملء قواه بعائديّته إلى النصّ الأصليّ، يذهب جويس في العدوانيّة والتدخّل المتدرّج والفعّال، يذهب، كما يرى الناقد، إلى حدّ قلب المنظور التقليديّ للمحاكاة نفسه بالذات. لم نعد هنا أمام الموازاة التي تُراعى بحرص وخشية بين الأص المحاكي والنص الجديد الذي يحاكيه. إنّ جويس لاينقل المسار القديم لعمل هوميروس، مانحاً إيّاه صياغة ملائمة ليوليس عصريّ. بل هو يجعل عناصر من الملحمة الهوميروسيّ تضيء مسار بطل روايته الذي يأتي، أي المسار، ليُدخل على الملحمة نفسها وعلى فهمنا لها «تصحيحات» وإضافاتٍ عديدة، وخطيرة. كلاّ النصّين، المحاكى والمحاكي، يتعرّضان أو يعرّض أحدهما الآخر إلى الخطف والانعداء والتعدّل من داخل. يقرّب الناقد عمل التناصّ هنا من مفهوم الكتابة الدريديّ (نسبة إلى الفيلسوف دريدا) باعتبارها نوعاً من النسخ التضعيفيّ (بالمعنى الفوتوغرافيّ للكلمة) به تزداد الصورة بُعداً عن «الأصل» المفترض مع كلّ نسخة. ومايُعاب على المُنتحل بالذات هو عجزه عن إبعادنا عن النصّ، فمابالك بتحويله أو «إفساده»؟ إنّ إعادة الكتابة التي يمارسها التناصّ إنّما تُحدث ثغرة في التكامل المزعوم للعمل الأصليّ وفي وحدته وتماسكه، وتفتح

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فيه سلسلة غير متناهية من النَسَخ غير المتطابقة. إنّ الأهميّة بكاملها معقودة، إن أمكن الاستمرار بالكلام بمفرداتٍ دريديّة، للزيادة التي يُحدثها النصّ الأخير على سابقة، ولعمل «الانتثار» أو «التبعثر» أو «الانزياح» الذي يقحمه على «الأصل». وهذا ممّا يعني أن «الأصل» مدموغٌ بالنقص أبداً، وأنّه إلى الأبد يستدعي عمل «الزيادة». والمهمّ، هنا، حتّى ينتج تناصّ حقيقيّ، هو مدى التدخّل الفعليّ والفعّال للكاتب العامل بالتناصّ، بحيث تنتج «منظومة نصيّة جديدة مختلفة نوعيّاً عن مجرّد إضافة وحدتين إحداهما إلى الأخرى». ليست المسألة مسألة حسابٍ، بل كيمياء. وهنا تبرز إشكالية «التلقيم» كما طوّرها دريدا أيضاً، إذ ينبغي كما أسلفنا في القول أن ينبت من اجتماع الفسيلة المقتطعة من موضع وموضعها الجديد أو تربتها الجديدة نبات جديد يدين بوجوده للاثنين ويتجاوزهما معاً. وهذه التحوّلات هي من الخطورة بمكانٍ بحيث يتحدّث الناقد هنا عن «نقلة من المتن الانسكلوبيديّ-متن دوائر المعارف التقليديّة- الذي يُراكم الأمثلة، إلى متن عضويّ نُسجت فيه علاقات مع مجموع الانطلاق ومجموع الوصول في آنٍ معاً. إنّ المقطع المضمّن يظلّ يحتفظ بعلاقاته مع فضائه الأصليّ، لكنه لايكون مستَدخَلاً في وسطٍ جديدٍ بلا «عقاب»، أي بدون أن يتعرّض هو والفضاء الجديد هذا إلى تعديلاتٍ ليست بالهيّنة».

هكذا نلاحظ أمرين أساسيّين ينساهما العامل بالانتحال أو يتناساهما: احتفاظ العنصر التناصيّ بعلاقته الشرعيّة بكلا الوسطين (الأصليّ والنقليّ)، وتعرّض كلا الفضاءين إلى آثارٍ ونتائج هي نتائج عمليّة التناصّ بالذات. وتبرز هنا في الأوان ذاته مشكلتان: مشكلة أبوّة وبنوّة أوّلاً. فينبغي أن نعرف دائماً مَن هو أبو هذا النصّ أوذاك، مايعود لقيصر وما يعود للّه، ما«حجم» ابتكار هوميروس مثلاً، وما إضافة جويس عليه. وثانياً: وجوب التحقّق من تجانس السياق، أي ألاّ يكون النصّ المستعار شبيهاً بلصقة ناشزة في الجسم المستعير. فمثلما في التلقيم أو الغرز بمعناه الطبيّ هذه المرّة، معنى زراعة الأعضاء، يكفي ألاّ ينسجم القلب أوالكبد المزروع مع بقيّة أعضاء الجسم المستقبِل حتّى يكون ثمّة تعارُض وخطر موت.

لمعرفة عمل جويس التناصيّ، ومع كونه يمثّل أنموذجاً راقياً للتناصّ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الروائيّ أو الروائيّ- الشعريّ لاالشعريّ المحض، سنقوم هنا بعرض واسع لجماليّات عمل التناصّ عنده كما يحلّلها توبيا مع وفرةٍ من الأمثلة. إنّ الفارق في نوعيّة الكتابة بين جويس وكتّاب آخرين، فرجينيا وولف مثلاً، يكشف عن فارق في التصوّر، فارق إبستمولوجيّ إذا جاز التعبير. تعمل وولف، كما يؤكّد الناقد، على محو الحدود بين العبارات وعلى جعل جميع العناصر، مهما كان من تنافرها، تنسكب في تواصليّة موسيقيّة أداتها جملتها الطويلة التي يمكن نعتها بالمتناغمة من دون تردّد. تناغم، بالمعنى الصقيل وشبه التقليديّ للمفردة، لأنّ الكاتبة تنطلق، كما يذهب إليه الناقد، ويمكن تأييده في هذا بسهولة عندما نرى في مايأتي الفرقَ مع جويس، نقول تنطلق من القول بتناظر الواقع وتقطّعاته، وتجهد في أن تفرض عليه في كتابتها «إن لم نقل نظاماً، فعلى الأقلّ سطحاً منظماً». خلافاً لهذا، يتشكل نصّ جويس، المحكم الانغلاق والعتامة خارجياً، من مجموعة من الكتل وسلسلة من الخطاب كلّ تفصيل فيها، حتّى الأصغر، هو «محسوب» بدقّة رهيبة ومأخوذ به بحسب وزنه الخاصّ وكثافته الخاصّة. ذلك أنّ هذا النصّ، نصّ جويس، «ينطلق من قانون [خارجيّ] منظّم وشديد الإلزام يتعيّن «تسميته» في نصّ متشظٍّ. تحيل وولف إلى الواقع المتشظّي (كما تراه هي) إلى فاعل موحّد متماسك، فيما ينطلق جويس من فاعل متشظٍّ [لايؤمن بالفاعل الموحّد أو الأنا المتماسكة، ومن هنا حداثته]، ويرينا كيف يعمل عليه، وفيه، واقع متماسك ومقنّن إلى حدّ الطغيان. وعلى حين تعمل وولف ضمن الانسجام وبهدف الانسجام، فإنّ نصّ جويس هو مجموع «بوتقات خطابات»، أشكال ملزمة تجد لغة بطله بلوم نفسها مجبرة على الانسكاب فيها. وكلّ عمل النصّ إنّما هو كامن في التوتّر، في التناقض الظاهر بين هذه البوتقات أو المَصاهر التي لاتبدو أبداً إلاّ على هيئة متشظيّة أو مضعّفة، من جهة، وبين النسيج المتعدّد الأشكال للنصّ المتواصل طباعياً الذي يشكّل لها المحلّ الهندسيّ والوعاء». هذا كلّه يرينا كما يلاحظ الناقد كيف أنّ تسمية خطاب بلوم في النقد التقليديّ بـ«تيّار الوعي» تارةً، و«منطق التداعي» طوراً، لاتهبنا فكرة صحيحة ولاعميقة عن الشعريّة أو الشكلانيّة الحقّ التي بها يعمل هذا الخطاب ومايتقاطع معه من معارف عديدة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لانجد هنا تواصليّةً قسريّة بين العناصر-ولاتكامليّة. بل نجد تكافؤاً، أو، بالعكس تعارضاً. يعمل النّصّ هنا على مستويين. **مستوى أفقيّ** تتجاور فيه الخطابات والمعارف المختلفة المصادر في فضاء الصفحة، وقد وحّد بينها سطح فسيفساء أو نسيج محكم الصناعة، باذخ. **ومستوى عموديّ**، يجد فيه نصّ جويس دعامته وشكله الأوّل في عامل سابق له، يشكّل هو تحقيقه الحاليّ المتفارق في اللغة. إنّ الاكتفاء بالمستوى الأفقيّ، وإرجاع الوحدات إلى أصولها اليسيرة التحديد مع كلّ شيء، هو في نظر الناقد أن نضرب عرض الحائط العمل الفعليّ للتناصّ، الذي لايبرز باكتماله إلاّ في المستوى العموديّ. باتبّاع كلّ من العموديّة (التذكيرات، التلميحات، القبسات الكاملة أو الجزئيّة، الدقيقة أو المحوّرة، الحرفيّة أو المختطَفَة، وإعادات إنعاش المعنى)، والأفقيّة (عمل «المونتاج» أو اللصق والمجاورَة)، نتمكّن من اجتياز كامل عالم بلوم. كتب الناقد: «إنّ كلّ كلمة تدخل هنا في علاقة توتّريّة مع المجموع الذي تستمدّ منه أصلها (من النصوص القائمة أو البوتقة البلاغيّة) وفي الأوان ذاته مع المجموع الذي تجد نفسها مستدخَلة فيه من دون أن تكون مندمجة به حقّاً (الكتلة الطباعيّة لصفحة جويس). في هذه العلاقة المزدوجة يقوم التناصّ الجويسيّ».

يستدعي ماتقدّم أن نوضّحه بأمثلة. أمثلة تنبسط على مراجع صغيرة (جمل مسموعة أو مقروءة، صحف، إعلانات، أغانٍ، إلخ...)، مثلما على مراجع كبيرة (المتن الهوميروسيّ خصوصاً). في بداية فصل «أكلة اللوتس»، تثير دعاية لأحد صنوف الشاي أحلام البطل: «مزيج من أعلى طرازٍ، مؤلّف من أفضل [أنواع شاي] سيلان». تأتي الجملة بلا معقّفات، ضمن خواطر بلوم، فلانعرف إن كانت ضمن كلامه أو هي عائدة إلى نصّ آخر، ثمّ نتذكّر أنّها كانت وردت كقبسة صريحة في الفصل السابق تماماً. يُعلمنا الناقد أنّ هذا الاجراء شائع بكثرة في الرواية. يورد الكاتب جملة مع إسنادها الذي ينسبها لصاحبها أو مصدرها، أوّلاً، ثمّ يجعل الجملة نفسها تختلط في خطاب بلوم وتخضع فيه إلى تحويرات فعّالة عديدة، بما يشكّل ظاهرة «استرفاد» مستمرّ في هذا النصّ متعدّد المراجع والمصادر. إنّه تذويب للصيغ الشائعة أو الكليشيّات، يقابله إجراء معاكس ومتناظر معه: مهارات بلوم

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الشخصيّة نفسها تتحوّل على يد المؤلف إلى صيغ مسكوكة وعبارات متواترة، مايشبه شعارات أو كليشيّات. هكذا يتشخصن المؤسّسيّ (العائد للتراث) ويتأسّس الشخصيّ (يصبح تراثاً)، ويكتسب الاثنان توازناً شائقاً. يصبح النص فضاءً تجول فيه «خطابات محدّدة أو معيّنة بشدّة، وفي الآوان ذاته يتيمة». يُتْم مبعثه عمل المؤلّف عليها، الذي جعلها تفقد إلى حدودٍ بعيدةٍ قيمتها البلاغيّة الأصليّة وتلتحم بالقيمة الايحائيّة الشاملة للنصّ.

مثالٌ آخر على هذا التناصّ الجويسيّ: «الشرق الأقصى. لابدّ أنّه بلدٌ جميل. الفردوس الأرضيّ، أوراق كبيرة كسلى يدَع المرء نفسه ينجرف عليها عبرَ التيّار، صبّار، مروج مزهرة جميعاً، عرائش-ثعابين كما يدعونها هناك». ماعدا المفردة «صبّار»، فإنّ جميع عناصر العبارة هي، كما يذكّر به الناقد، نمطيّة ومأخوذة من المعجم الكلائشيّ عن البلدان، في لغة السياحة خصوصاً. فكأنّ تعبير: «الشرق الأقصى» لمسة ناظم الكترونيّ ماأن نضغط عليها حتّى تتدفّق جميع المعارف الممكنة حول «خانة» معيّنة هي منطقة الشرق الأقصى. عبرَ هذه العناصر يطلق لنا حالة المعرفة واللغة المحيطة بشخصيّة بلوم. وهذا المراس شائع في النصّ كلّه، ممّا يهب الانطباع بالوقوف أمام نوع من التحشيد العشوائيّ لكلّ شيء. انطباع سرعان مايزول عندما نتمعّن في النصّ ونلاحظ عمل الزحزحة والموتتاج الشعريّ والتركيبيّة التحليليّة الذي يمارسه عليه الكاتب.

مايهب هذا العمل حيويته هو في نظر الناقد ضرب من التردّد يمنعه من السقوط في أيّة يقينيّة آليّة. أبداً لاتكون النتيجة نفسها بين «خزّان» المعارف والمعلومات أو «مستودعها» المستثمَر أو المُستنفَر في النصّ («بنك المعلومات» إن أمكن استخدام تعبير شائع) والزحزحة الشعريّة الممارسة عليه. خلافاً للكتّاب الذين يجهدون في جعل الواقع ينبثق في النصّ في حالتة «الخالصة»، منقّى من كلّ تدخّل لذاكرة هذا الذي يُعاينه أو لمَعيشه وثقافته، يرينا جويس بالعكس أنّ كلّ شيء موجود في الكتب والمعاجم ودوائر المعارف واللغات المنبثقة في الواقع عن ظاهرة أو سواها، فهي أشبه ماتكون بمعجمٍ جوّالٍ ومتجدّد. هو واقع مأخوذ لديه في وفرة قوانينه ومايفرزه حوله من لغات. لغات وقوانين لايعمل بلوم على المفاضلة بينها ولا المصادقة على بعض

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

منها دون بعض، بل هو يطرحها في تجاورها المذهل، متكاملاً كان أو متعاضلاً.

وهكذا، فلايشكّل عمل جويس مجرّد آلة كبيرة، مستقبلة وباثّة، مادعاه دريدا بأكبر «ناظم الكتروني مكمن»، ناظم هو في نظره من الضخامة وعلوّ الأداء بحيث تشحب أمامه أكبر ناظماتنا الألكترونيّة، بل ينبغي النظر فيه خصوصاً إلى أواليّات «الاختطاف» و«الحرف» و«الزيادة» و«النسخ» بالمعنى المزدوج للمفردة العربيّة، نسخ تكرار ونسخ إلغاء. وهذا ممّا يمكن الوقوف عليه عبر المثل الصغير التالي. فيه نرى كيف يجمع جويس، في مزيج من خطاب التاريخ والأسطورة والدعابة والشعر، معجزة المسيح سائراً على الماء: وذكرى صورة رآها في مجلّة: «آه، في البحر الميت، عائماً على الظهر، قارئاً كتاباً تحت مظلّة شمسيّة مفتوحة. يتعذّر الغرق حتّى إذا ماأراد المرء ذلك؛ صارَ صلباً تقريباً من فرط الملوحة». عبر هذه الصورة، يلخّص جويس، وكأنّما يفعل ذلك خفيةً، وضعيّة إنسان القرن العشرين، الذي لم يعد ليؤمن بالخارق الدينيّ، والذي يروح مستغرقاً في بحث عن السعادة منغلق أو متوحّد: كتب الناقد أنّه «محلّ المعجزة مافوق-البشريّة، تحلّ صورة سائح مستغرق في ترويح شبيه بحالة النبتة الجامدة في مكانها لاتبرحه».

في فصل واحد من «يوليس»، وليكن فصل «آكلة اللوتس»، يعدّد الناقد عمل وفرة مذهلة من الخطابات منها: البلاغة الصحفيّة؛ أسلوب الأوامر العسكريّة؛ أسلوب التأليف الأوبراليّ؛ الغنج الاجتماعيّ؛ الكلام العاميّ للصغير الآتي للبحث عن أبيه في مقهى الحارة؛ نداءات باعة البوظة المتجوّلين؛ عبارات الاعتراف في الكنيسة؛ صيغ التوبة والاستغفار التي تنطق بها المواسم أمام الحشد؛ صيغ وصايا الموتى؛ صيغ الفجور الذي يتكلّف التهذيب؛ الكتابة الصيدلانيّة المختصرة؛ الخطاب الموجّه للاغراء والحثّ على المراهنة، إلخ... في فصول أخرى، نرى إلى التجاور المتفاعل للخطاب العاطفيّ والتفخيم الملحميّ ولغة صحف الإثارة؛ لغة المسلسلات الأدبيّة ومحضر اجتماع تيّار قوميّ؛ رطانة الصحف الرياضيّة وعالم الصالونات؛ لغة الأعراس المتأنّقة وزيارة شخصيّة مرموقة؛ دفن أحد الأكابر والتقارير العلميّة المزعومة في المجلاّت؛ محضر جلسة لاستحضار الأرواح ووصف

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كارثة طبيعيّة؛ رطانة القضاء والطبّ وخربشات الحيطان؛ كليشيّات التعازي ولغة أدب الأطفال؛ أسلوب السجالات البرلمانيّة والمناظرات البلاغيّة؛ أسلوب المواكب الدينيّة والشعر التوراتيّ؛ إيقاع الملاحم ومجازاتها ولغة الباناروما الجغرافيّة وإطناب دوائر المعارف؛ وصف بطلات الأساطير والحوليّات السلتيّة القديمة والحكاية الأليزابيثيّة، إلخ. إلخ...

عبر هذه اللغات يتقدّم وعي بلوم وعالم إيرلندا المحافظة (بلد المؤلّف والبطل)، وتاريخ الانسانيّة في أطواره ومراحله المتتابعة معكوسة في تتابع لغاته وخطاباته. يتملكّنا، كما يعبّر الناقد، «الانطباع بأنّ تنوّع الواقع يمرّ أولاً عبر تنوّع الخطابات. مهما يكن من خصوصيّة الواقع، فنحن نجد دائماً خطاباً محدّداً بمافيه الكفاية للتعبير عنه. تصبح الخطابات هي الطريق الملكيّة لإعادة بناء الواقع. في نوعٍ من القلب يبتعد جويس عن مسالك المؤلّف الواقعيّ الذي يجهد في مطابقة خطابه مع أطر الواقع، ليتمسّك بالخطابات التي تنتشر في هذا الواقع. هكذا تكون مقولة جويس هي التالية: «في أدنى شظايا الواقع تتفتّح رؤيّة للواقع تجسيميّة كاملة». ولايخفى مافي هذه المعالجة للخطابات ومجاورتها في النصّ في جميع تناظراتها الممكنة من طاقة على الخرق أو الهدم كبيرة. هدم ممارَس على الخطاب التقليديّ والرؤية السائدة للنصّ والعالَم، وعلى الرؤية الكاثوليكيّة خصوصاً التي يستهدفها جويس أوّل مايستهدف في خطابه التجديفيّ من أقصاه إلى أقصاه. خلافاً لادّعاء هذه الرؤية أو أصحابها بتماسكها ومناعتها أو عصمتها، يرينا هو هشاشتها بمجرّد استعادته، استعادةً كاريكاتوريّة، الممارسات والخطابات الكنسيّة من طقوس توبة واعتراف ووشوشة وموعظة، ومايليها. بل إنّه ليعمد إلى خلط الأوراق والعناصر ويدعها يهدّم بعضها البعض تدريجياً. يبرز عن تدخّل «المدنّس» في «المقدّس» أو العكس. كما في الرسالة المشبعة بلغة دينيّة ورعة والتي تكشف عن خيانة زوجيّة: «موعد في الأحد قرب المصلّى. لاتردّي طلبي». أوالإعلان عن: «مومس مهتدية حديثاً، تلقي محاضرة»، تسرد فيها «كيف قابلت الموتى». مثلُ هذا العمل على النصوص والعبارات المتناصّة، يقابله عمل على الواقع نفسه. تبلغ روح النكتة لدى جويس حدودها القصوى عندما يكشف، عبر إبراز الكليشيّ والمنمّط في لغة الموعظة، عن مدى إملال

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأخيرة وثقلها حيثما تتوخّى هي وتزعم الإنارة وهداية الروح. ويرينا الأهليّين في المستعمرات مسحورين لابخطبة الراهب وإنّما بنظّارتيه اللتين تصدر عنهما إشعاعاتٌ زرقاء. أو المتعبّدين الذين يصيبهم الجذل إذ يبتلعون خبز القربان كما يفعلون بقطعة حلوى مسكرة. أو المتسكّع النائم إثناء التناول الكنسيّ وعليه هيئة أحد المغتبطين...

للوقوف على التبادل الديناميّ أو الانعاش المتبادل بين شظايا الواقع ونُتَف الخطابات هذه وسرد الكاتب نفسه لمسيرة «بطله»، يستخدم الناقد استعارة «البوتقة والصدى». إنّ القبسات والاستعارات، مع جميع تحويراتها، تبدو «كشظايا نصّ أوسع انتُزعت هيَ منه كمثل كتُلٍ هائمة من دون أصلٍ ولاغاية». إنّها تتحرك في فضاء طباعيّ واحد، ولايهب أيّ منها الانطباع بتجاوز الأخريات. كلّ «استدخال» من هذا النوع يخضع لمعايير أسلوبيّة خاصّة ملائمة لطبيعته. ومن العلاقة بين «الاستدخال» و«السرد» تنشأ نوعيّة النصّ نفسه ووظيفته الكليّة. وظيفة غير ممكنة الاستكناه من دون النظر إلى مايمارسه جويس من عمل تناصيّ لاحظنا في ماتقدّم بعض وسائله وآثاره. عمل إعادة خلق أو إعادة كتابة به أثبت جويس كما يرى الناقد أنّ عمل مُعيد الكتابة re-writer لهو أكثر أهميّة أحياناً من عمل المحقّق (بالمعنى الصحفيّ للكلمة: كاتب الريبورتاج) reporter الذي يأتي بالأشياء كما هي، أي كما يتوهّم أنّها تكون عليه.

هذا العمل «الريبورتاجيّ»، الذي ينبغي أن نفهمه هنا بالمعنى العالي للكلمة (استعادة الواقع كما هو وتوهّم إمكان تقديمه في حالته الخالصة) يمارسه أحياناً في الرواية كتّاب كبار. براوننغ مثلاً، أوفرجينيا وولف ووليام فولكنر. الواقع لديهم هو، بتعبير الناقد: «الغائب الكبير والحاضر الكبير». غائب: لأنّ تجميع الخطابات لايقود أبداً إلى إعادة تشكيل رؤية موحّدة للأحداث. وحاضر: لأنّ كلّ شيء في هذا النمط من الروايات مُخضَع إليه. خلافاً لهؤلاء، يرينا جويس، في استدخالاته وتلقيماته العديدة لنصّه بنصوص الواقع والمعرفة، أنْ ليس ثمّة أبداً «سوى واقع «ملوّث» من قبل بالتواضعات، كلّ شيء فيه صار نمطاً أو كليشة». عن هذا الواقع ينزع جويس سحره، فلايقوم سوى سحر النصّ. وعن الشعيرة الدينيّة، ينزع طقوسيّتها، فلايعود

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

سوى طقوسيّة النصّ نفسه. نصّ تعزيميّ، شعائريّ، سحريّ وساحر من اقصاه إلى اقصاه.

في التناصّ النقديّ، او عندما يصبح النقد...كتابة:

في دراسة شيّقة بعنوان:«التناصّ النقديّ» (العدد ٢٧، الخاصّ بالتناصّ من «الشعريّة»)، تعرض ليلى بيرون-موازيس Leyla Perrone-Moisés إمكانات قيام تناصّ في النقد. تذكّر اوّلاً بماكتبه باختين في دراسته الآنفة الذكر عن ديستويفسكي إذ يرى في البوليفونيّة او تعدديّة الأصوات والنزعة الحواريّة «ضرباً من انموذج فنّي جديد للعالَم، خضعت فيه لحظات اساسيّة عديدة من الشكل الفنّيّ القديم إلى تحوّل جذريّ». هذا التوجّه إلى الحواريّة وتعدّد المعاني ومجموعيّة النصّ، ماكان له في نظر الناقدة الاّ يلقي بنتائجه على النقد. فمإن تشظّت وحدة النصّ وتجانسيّة الخطاب، حتّى وجد النقد نفسه ملزماً بالتفكير عميقاً بنفسه وبالخطابات الأخرى وبالأثر الأدبيّ. والسؤال الهامّ الذي تطرحه الناقدة هو التالي: هل يمكن أن يقوم تناصّ نقديّ بين الناقد والكتاب او بينه وبين نقّاد اخرين، مثلما هناك تناصّ إبداعيّ يشدّ كلّ مبدع إلى كتابات الآخرين الابداعية وغير الابداعية؟ للاجابة على هذا السؤال، تتفحّص الناقدة الأعمال النقديّة لثلاثة نقّاد كان لهم حضور فاعل في العقود الأخيرة: الروائيّ والناقد موريس بلانشوMaurice Blanchot، الناقد وعالم السيميائيّات رولان بارت Roland Barthes، والروائيّ والناقد ميشيل بوتور Michel Butor.

يبدأ التناصّ النقديّ بالاجراء القديم والمعروف، المتمثل بالاستشهاد بالنصّ أو التمثيل بجملٍ منه. كتب بوتور بهذا الصدد: «إنّ الاستشهاد الأكثر حرفيّة هو بحدّ ذاته، وفي حدود معيّنة، محاكاة»، بالمعنى المسرحيّ للمفردة الأخيرة، اي تقليد لايستبعد عملاً للتحويل، والسخرية في بعض السياقات. فـ«مجرّد اقتطاعه [أي اقتطاع الاستشهاد او نصّ القبسة من النصّ الأصليّ] يحوّله، هو والاختيار الذي أدخله فيه، وتقطيعه (إذ يقدر ناقدان يستشهدان بمقطع بذاته أن يحدّدا أطرافه على نحو بالغ الاختلاف»، والتخفيفات التي أمارسها عليه، التي يمكن أن تُحلّ في النصّ بناءاً نحوياً اخر، والشاكلة التي

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بها أقاربه بالطبع، والتي بها يكون مأخوذاً داخل تعليقي.» إلاّ إنّ التناصّ النقديّ يتجاوز في نظر الناقدة هذه الممارسة المعهودة للاستشهاد، ويتخطاها إلى إجراءات لايطالها النقد التقليديّ. إجراءات تعمل هي الأخرى بـ«التشرّب» و«التحويل» اللذين ترى فيهما جوليا كريستيفا جوهر التناصّ.

تذكّر الناقدة أنّ أوّل مايواجهه الناقد في سعيه إلى التناصّ هو مسألة «الحدود». حدود نصّه ونصوص الآخرين من جهة، وحدود النصّ الابداعيّ والنصّ النقديّ من جهة ثانية. فلئن كان المبدع يتمتع بإزاء نصّ الآخر بحرية كبيرة، يعيد خلقه كما يشاء، بل إنّه بقدرما يعيد خلقه يبتعّد عن المنزلة الاختزاليّة والخضوعيّة، منزلة المقلّد والمكرّر أو المنتحل، فالأمر ليس كذلك بالنسبة إلى الناقد. يصرّح الناقد بمايأخذه من الآخر ويتمسّك به بحدوده. خلافاً لمايحدث في التناصّ الابداعيّ، لاأوضح هنا من الحدود التي ينتهي بها النصّ الأدبيّ وهذه التي بها يبدأ نصّ النقد. وعلاقة الناقد، في النقد الكلاسيكيّ بخاصّة، موشومة بالخضوع للمبدع، أو على الأقلّ بالاعتراف المطلق بملكية الأخير. يضيف هو من عنده لهذه الملكيّة، يوسّع حدودها. هذا من حيث العلاقة بين النصّين. أما بين الخطابين، الأدبيّ والنقديّ، فقد بقيت الحدود مثبّتة حتّى أيّامنا. بقي الخطابان يُحالان إلى نمطين من الكتابة مختلفين. وهذا بالذات ماجاء لزحزحته، هو والنمط الأوّل من الحدود، عدد من النقّاد-الكتّاب تمثل أحد مساعيهم الأساسيّة في إزالة الحواجز بين الأنواع، لابين الشعر والسرد وحدهما مثلاً، بل كذلك بين التعليق النقديّ والانشاء الأدبيّ. ويقف النقّاد الثلاثة المذكورون في الطليعة من هؤلاء. كتب بلانشو بهذا الصدد: «لايعود كتاب، أيّ كتاب، إلى نوعٍ، بل يعود كلّ كتابٍ إلى الأدب وحده». وكتب بارت إنّ «الكتابة (في جميع الأزمنة) هي البحث عن تكشّف اللغة الكبرى، هذه التي هي شكل جميع اللغات الأخرى». وكتب بوتور: «يكشف النقد والابداع عن كونهما وجهين لنشاط واحد، وإنّ المقابلة بينهما كنوعَين تتلاشى لصالح تنظيم أشكالٍ جديدة».

في سعيه إلى تفجير الحدود، يصطدم الناقد-الكاتب بمسألة «الملكيّة» خصوصاً. كتب بارت في S/Z: «هوذا المشكل المطروح على الكتابة الحديثة: كيف نقسر جدار العبارة، جدار الأصل، جدار الملكيّة؟» لكن بدل الادّعاء، كما

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يفعل مستسهلو الإغارة الأدبيّة، بأنّ خطاب الكاتب هو ملك الجميع (تصريح يحوّل الكتابة إلى عبث، إذ يكفي أن يجمّع مدّعي الكتابة نصوصاً من سواه ويمضي عليها باعتبارها «نصوصه»)، يطرح بارت استراتيجيّة أو «آلة حرب» كاملة تقود إلى «السرقة» بمعناها الخلاّق الذي تعاقد عليه قدامى العرب: إعادة معالجة معاني الآخرين بحيث لاتعود تمتّ لمقالهم الأصليّ بصلة. إنّ بارت نفسه يشدّد هنا، كما سنرى، على ضرورة العمل بإجراءات من التقطيع والبعثرة وإعادة الصياغة والتضعيف والاستنطاق تصبح فيها العناصر المستعارة، بتعبيره هو نفسه، «مَتعذّرة على التمييز»، أي جديدة.

ترى الناقدة أنّه بحسب نظرتنا إلى مسألة الحدود هذه، يتحدّد إمكان قيام تناصّ نقديّ أو عدمه. ترى النظرة التقليديّة، المهيمنة حتّى الآن، ترى في الأدب لغة (مستقلة، قائمة بذاتها) وفي النقد لغة في اللغة métalengage، لغة تعلّق على أخرى، تتلوها هي، فهي لغة ما بعد-لغة. لغة ماورائيّة مثلما تشكّل الميتافيزيقا «ماوراء» الفيزيقا. هذا ممّا يعني أن الكاتب ينشيء عبر لغته خطاباً في العالَم. على حين يسعى الناقد، في لغته التي هي لغة في اللغة، إلى إنشاء خطاب حول خطاب الكاتب في العالَم. لكن لأنّ الناقد هو الآخر في العالَم، فهو لايقدر، وإن لم يشأ ذلك، ألاّ ينشيء هو الآخر لغته، وأن ينشيء تاريخه. وهكذا فإذا كانت الكتابة (الابداعيّة) حوار ذاتٍ مع العالَم، فإنّ النقد هو حوار تاريخين وكتابتين. حوار بقي حتّى الآن منظوراً إليه في حالة تجاور. فلئن كان التناصّ الابداعيّ يسمح للكاتب، بل يطالبه كما رأينا في عمل لوتريامون على نصوص الآخرين، بابتلاع نصّ الآخر وتذويبه وتحويله إلى «شيء» آخر (وإلاّ لكان محاكاةً ساذجة أو انتحالاً)، ففي التناصّ النقديّ يُجاور خطاب الناقد خطابَ الكاتب، يتراكب معه لكنّه لايذوّبه.

على نحوٍ بالغ الخصب، ترجع الناقدة إلى مفهوم الحواريّة كما طوّرته كريستيفا في أثر باختين، حواريّة تحدّد علاقة الكاتب ومتلقّيه والنصوص الأخرى. ترى كريستيفا أنّ هذه العلاقة ترسم في محورين: محور أفقيّ تنعقد فيه العلاقة بين الكاتب ومتلقّيه (متسلّم الخطاب)، ومحور عموديّ يخوض فيه النصّ حواراً مع نصوص الآخرين (أو نصوص أخرى للكاتب نفسه). في حالة النقد ينضاف محوران آخران: محور أفقيّ يخوض فيه

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الناقد حواراً مع قارئه هو، المحتمل، ومحور عموديّ فيه ينشأ حوار النصّ النقديّ مع نصوص نقديّة أخرى، يلتقي هو معها أو يفترق عنها.

إلاّ إنّ هذه المحاور تسمح بقيام تقاطعاتٍ عرضانيّة عديدة تذكر منها الناقدة حوار الناقد مع الكاتب الذي يدرسه هو، وحوار الناقد مع القارىء الفعليّ (هذا الذي أقامَ من قبلُ قراءته) والقارىء الممكن أو القادم للكاتب (أي، عموماً، القارىء بوصفه عنصراً بنيانياً في العبارة الابداعيّة)، وحوار النصّ النقديّ لامع النصوص النقديّة الأخرى فحسب، بل مع نصوص إبداعيّة أخرى يرى الناقد أنّها تتقاطع مع خطاب الكاتب بطريقة أوبأخرى. إذا أردت التمثيل على هذا سأقول إنّني إذ أدرس شاعراً، وليكن السيّاب، فأنا، علناً أو ضمناً، أتحاور أوّلاً مع نصّه نفسه، وثانياً مع النصوص الأخرى التي تتلامس وإيّاه، إيجابياً (تطوير هذا الشاعر أو ذاك له مثلاً في طور معيّن من مسيرته الشعريّة)، أو سلبياً (قصور هذا الشاعر أو ذاك عنه داخل حدود حقبته)، وثالثاً مع النقد العربيّ القديم (فهم الجرجانيّ للشعر مثلاً) والجديد (القراءات المتوفّرة للعمل السيابيّ)، ورابعاً مع النقد الأجنبيّ، السابق منه (فهم هايدغر مثلاً لرسالة الشاعر) والقريب العهد (تصوّرومان ياكوبسون أو جان-بيير ريشار للعبارة الشعريّة)، وخامساً مع القارىء السيّابيّ القائم أو المحتمل (إساءة فهم الحقبة أو عدمه لفهم الشاعر، إلخ...)، ومع قارئي الممكن سادساً، وتظلّ حوارات أخرى، عديدة، ممكنة. إلاّ إنّ هذه التقاطعات لاتشجّع في نظر الناقدة على التناصّ في النقد كما يتوهّم المرء لأوّل وهلة، بل هي تدعّم الحدود وتقلّل من إمكان الذوبان بالآخر أو تحويله. هكذا تكون حواريّة التناصّ الابداعيّ «ابتلاعاً» مشتركاً، تذويباً وإعادة خلق، وحواريّة التناصّ النقديّ تجاوراً وازدواجاً وفي أفضل الأحوال تراكباً. لايبلغ النقد بمعناه الابداعيّ إلاّ نقد يتقدّم هو نفسه باعتباره: كتابة. «نقد» لايعود في هذه الحالة تعليقاً إيضاحياً لما قد يكونه خطاب الكاتب، بل هو مرافقة له تزيده غموضاً وعتمة، العتمة الجوهريّة التي تصنع قوّة النصّ نفسه. بهذا المعنى، وبحسب لعب على الكلمات للناقدة، يكون الناقد كما عرفناه حتّى الآن «تابعاً» suiveur، والناقد الجديد «مُتابِعاً» poursuiveur، أي مترصّداً لـ«إمكانات غموض».

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ينبع طموح الناقد إلى إكمال العمل الأدبيّ والوجود إلى جانبه بكامل الشرعية من كون العمل الأدبيّ ناقصاً ومفتوحاً أبداً. هذه الحقيقة قائمة منذ أن كان ثمة أدب وكان نقد. وحدهما وعيها والاضطلاع بها يعودان، كما تذكّر به الناقدة بحقّ، إلى فترات قريبة. إنّ العمل المنجَز، الكامل، المغلق على نفسه والمكتفي بذاته هو إمّا يوتوبيا أو عمل متحجّر، منته في عرف القراء والتاريخ الأدبيّ والمبدعين القادمين. عمل-هيكل. الأعمال الحيّة إنّما هي حيّة لكونها ثريّة بالوعود، وحافلة بثغرات مضيئة يمكن دائماً التسلّل إليها أو منها وإضافة بُعد جديد لا ينتبه إليه الكاتب المدفوع للكتابة عادةً بوعيه وبلاوعيه. بُعد أو معنى ممكن يقدر الناقد (أو القاريء، وهو، على شاكلته الخاصّة، ناقد) أن يضيفه، أو معنى قائم يستكنهه ويُظهره إلى النور ويُتمّمه. هذا الانفتاح للنصّ هو مايصنع مايدعوه بارت بـ«العمل المقروء» (القابل للقراءة) lisible. ووحده العمل المقروء يظلّ في رأيه قابلاً للكتابة وإعادة الكتابة scriptible. وحده مثل هذا العمل يمكّن من الكتابة، ولايعتقد بارت بأنّنا نكتب «حول» عمل، وإنّما «انطلاقاً» منه دوماً. وهذا خلافاً لبوتور الذي ينطلق من هذا الاعتقاد إلاّ إنّه يعتبر النقد إكمالاً وتمديداً للعمل الأدبيّ. إنّه يطالب بـ«نقد دقيق يحترم النصّ» حيثما يطالب بارت بـ «نقد يعيد كتابته» مع كلّ مايفترض هذا من «خيانة» و«رغبة بالاستحواذ» وإعادة الخلق. بارت يعيد الخلق أو الصنع، وبوتور يُتمّم. ذلك أنّ بارت، كما تكشف عنه القبسات من نصوصه التي تقدّمها الناقدة، ينطلق من تصوّر علاقة لولبيّة لامتناهية بين النصوص، يشكل كلّ من النصّ ونقده فيها نقطتين صغيرتين في لولبٍ أو حلقة. على حين ينطلق بوتور من تصوّر معماريّ أو أثريّ يرى في الأدب نوعاً من كاتدرائيّة عالية، عملاً كليّاً، يأتي النقد لايضيف إليه قطعة جديدة فحسب، بل كذلك انسجاماً إضافياً. هو، كما ترى الناقدة، حلم بتمام التاريخ، أي المشروع الهيغليّ المعروف. أمّا تصوّر بارت فيندرج في تصوّر الكتابة باعتبارها تيهاً، انتثاراً دريديّاً، تتحاور فيه الأعمال وينطلق كلّ منها من يتْمه الخاصّ نفسه. وهذا هو مايدعوه إلى قلب العلاقة النقديّة كليّاً. مع بوتور، يظلّ العمل النقديّ، رغمَ استقلاله، غير تامّ السيادة أمام العمل النقديّ الذي يطالب هو أمامه بـ«الدقّة والاحترام» بكلماتٍ صريحة. مع بارت،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مـامن سيـادة مطلقـة للمـؤلّف. كتب بارت: «إنّ [نصّ] بروست هو مـايأتي إليّ،وليس مـاادعوه: إنّه ليس «سلطة»، بل هو مجرّد ذكرى حلَقيّة. وهذا هو ما-بين-النصّ أو التناصّ: استحالة العيش خارج النصّ غير المتناهي...»

أمّا بلانشو فينطلق من تصوّر العمل باعتباره منفتحاً أيضاً. كتب:«إنّ الشاعر هو هذا الذي يضحّي بنفسه ليدَعَ السؤال مفتوحاً». لكن انطلاقاً من عمل الانعاش نفسه الذي يمارسه النقد على العمل الأدبيّ، والذي يمكّن النقد من أن يتمتّع بحياته الخاصّة، يفارق بلانشو كلاً من بارت وبوتور ليرى أنّ العمل الأدبيّ «ليس بالمكتمل ولاغير المكتمل، بل إنّه يكون [وكفى]. مـايقوله العمل هو هذا فحسب: أنّه كائن، ولاشيء أكثر». مـاتكون في هذه الحالة علاقة القراءة -بما فيها القراءة النقديّة- بالعمل؟ «إنهّا تجعل العمل يكون». لاتفعل، كما تعبّر الناقدة بلغة بلانشو، سوى «أن تمكّن مـاهو كائن من أن يكون». هكذا، إذ تكون عـلاقـة النقـد بالأعـمـال «تواصليّة» لدى بوتور، و«تجاوريّة» لدى بارت، فهي تكون لدى بلانشو سعياً إلى الالتحاق بالأصل او بكلمـة الأصل. أصل هو عـزلة الكاتب -والقـاري- بإزاء كلمـة الكينونة. كتبت الناقدة أنّه لدى بلانشو «تكون جميع الكلمات مجروفة من لدن مركز متراجع بلاانتهاء، والعمل مـفتوحاً في اتجاه المَعاد، من ناحيـة الموت، والصمت».

هذه التصوّرات الثلاثة للعلاقة النقديّة تقود جميعاً إلى التناصّ (تناصّ النقد والأدب)، لكن عبر طرق مـختلفة وبطرائق متباينة. إنّ ثمّة حواريّة، بالمعنى الباختينيّ المحدّد في بداية هذا العرض، لكنّها حواريّة «بنائيّة» لدى بوتور، «انتشاريّة» لدى بارت، و«تكراريّة» أو «حشويّة» لدى بلانشو (بمعنى الحشويّة المقصودة فلسفياً، حشويّة كلام لايقدر إلاّ أن «يكرّر» نفسه، مدفوعاً، كما في أدب بيكيت وبلانشو الروائيّ نفسه، إلى الصمت الذي ينزع هو إليه بكلّ قواه ولايقدر عليه مع ذلك). كتبت الناقدة: «إنّ نقد بلانشو هو السرد المكرّر لحكاية بذاتها يعيشها بطلٌ بذاته». سواء أتعلّق الأمر بمالارمه أو هولدرلين أو كـافكا أو ريلكه أو مـوزيل أو آرتو أو شـار، أو سـواهم من الكتّاب الذين كرّس لهم بلانشـو قـراءاته الرائعـة المعروفـة، قـراءات تغـذّي بدورها عمله الفلسفيّ والروائيّ نفسه، فإنّ الشاعر (والكاتب لديه شاعر) هو

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لديه دائماً، وكما كتبت الناقدة، أورفيوس «يغنّي في قلب الموت وفي جوار الصمت، أسيراً لمهمّة صابرة، غير مباشرة، ومحتومة. ولمّا كانت الكتابة هي هذا الصراع المبدوء دائماً والذي هو على الدوام نفسه، فإنّ نقد بلانشو استحواذيّ ومستحوِذ». نقد يتسلّط على كاتبه، وعلى مَن يعاشر نصوصه، فَيدخل مثله في هذا الترداد الطويل، شبه التعزيميّ، لكلام دائم الغياب مستمرّ الغواية. تختلف الأعمال والمقاربات الخاصّة بكلّ كاتب، إلاّ إنّ بلانشو «يوحّدها في رؤية قويّة، وهاجس مستحوذ لديه كامل القدرة في التسلّط علينا؛ يوحدّها في: كتابة». ولوانّنا تفحّصنا، كما تفعل الناقدة، قبسات عائدة إلى كتّاب مختلفين، لوجدنا انهّا، مع عائديّتها الواضحة والمصرّح بها إلى كتّابها المختلفين، إنّما تحيل إلى بلانشو نفسه دائماً وأبداً. فكانهّم، كما تعبّر الناقدة بدعابة، «قد انتحلوا كلام بلانشو قبل أن يكون». كتب شار، الذي يستشهد به بلانشو: «لتكن هذه المجازفة هي وضوحك». وكتب جورج باتاي، الذي يذكره بلانشو: «إنّ غياب الشعر غياب للحظّ». ويتحدّث هولدرلين، الذي يتوقّف عنده بلانشو، عن الحاضر الموحش والفارغ باعتباره «امتلاءاً بالعذاب وبالسعادة». ويطالب ريلكه، الذي يقرأه بلانشو، بـ«موت منحوتٍ بتعمّقٍ، الموت الخاصّ/ الذي هو بحاجةٍ إلينا لأنّنا نعيشه/ والذي لانكون أقربَ إليه ممّا نكونه هنا [على الأرض]». يكفي أن يقابل القارىء هذه العبارات مع تصوّر بلانشو للكتابة في علاقتها بالصمت وبالموت ليلاحظ أنّ الناقد، مع حفاظه على علاقة العبارات بأصحابها، يقرّبها دائماً، بمجرّد اختياره لها، وإدراجه إيّاها في نسيج هو نسيجه، نقول يقرّبها من «مركز لاهب لكلام قويّ»، فاتحاً بذلك إمكان «تناصّ في خطاب يكون نقداً من دون أن يكون محاكاة».

بوتور هو الآخر، وعلى شاكلته، يمارس هذا «الاختطاف» للكاتب موضوع قراءته. في كتابه «حكاية شائقة»، نتعرّف على أبيات وعبارات لبودلير وقد ذابت في النصّ النقديّ والتحمت بالبناء النحويّ لعباراته، نميّزها، حتّى إذا لم نكن نعرفها من قبل، من لهجة الخطاب الذي «يعلّق» عليها. يعمل التناصّ منذ عنوان الكتاب. معروف أنّ بودلير قد ترجم أقاصيص أدغار الان بو تحت عنوان: «حكايات شائقة» (أو خارقة للعادة). ترجمة ارتبطت بعمله الابداعيّ نفسه لممارسه عبرها من صنيع مترجم فذّ.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهاهو بوتور يأتي ليرى في حياة بودلير نفسها «حكاية شائقة» كان يمكن أن يكتبها بو. كذلك، فقد أهدى بودلير ترجمته إلى حماة بو: «إلى عظمة ماريا كليم وطيبتها». فأهدى بوتور كتابه عن بودلير إلى جان دوفال، عشيقة بودلير التي عداها الشاعر بالسفلس وبقي شاعراً بالإثم طيلة حياته: «إلى جَمال جان المشتوم». هكذا يحسّ بوتور، كما تذكّر به ليلى بيرون، بتماهٍ أو تطابق للأدوار بين حماة بو وأمّ عشيقة بودلير، هذه الأمّ للعشيقة التي سدّد الشاعر تكاليف دفنها من المبلغ الذي تلقّاه عن ترجمته لـ...بو. والأمر كلّه ينطلق من إيمان بوتور بالعمل الجماعي والوجود المشترك، يتمّم فيه النصّ نصوصاً أخرى، وحياةٌ حيواتٍ سواها. كتب: «إنّ الفرد هو بالأصل لحظة في هذا النسيجّ الثقافيّ. وهكذا فالعمل جماعيّ أبداً. لهذا السبب عنيت بمشكلة التضمين أو الاقتباس.»

في نظر بارت، تدور النصوص في حلقة أو دائرة. هي «فتات» أو شظايا عائدة إلى «كلٍّ» هائم. ولقد ترك لنا بارت صيغة تطبيقيّة إذا جاز التعبير لهذا التصوّر في كتابه «S/Z». فيه، يأخذ عباراتٍ أو مقاطع من قصّة بلزاك «سارازين». يكتب كلّ قطعة بحرف مميّز، ثمّ يروح ينمّيها في خطابه النقديّ، ينشيء عليها وينوّع. بعدَما قطّع القصّة على هذا النحو و«التهمها» في خطابه، يقدّمها لنا في نصها الكامل في نهاية الكتاب. فيكون النصّ الأدبيّ قد تحوّل إلى مايشبه «ملحقاً» بالنصّ النقديّ الذي شبّك على هذا النحو مآله أو واحداً من مآلاته الممكنة. مآل كان نصّ بلزاك يسعى إليه ويتحرّك في اتّجاهه منذ البداية، ويعيش في غيابه نوعاً من اليُتم شبيهاً بهذا اليُتم الذي يقول بنيامين ودريدا أنّ النصّ يعيشه طالما لم يلقَ مترجمه، مترجم لايمنحه شهرة إضافيّة بل حياة أخرى ممكنة في لغةٍ أخرى. كأنّ عمل الروائيّ، كما كتبت الناقدة، قد «أدركه الموت ماإن وجد نفسه مصنّفاً وشبه منسيّ، حتّى جاءت الهزّة التي يعرّضه لها بارت لتعيد وضعه في حركة ولتُنعشه أو تُحْييه». لايستعيد العمل حياته إلاّ في الحوار الذي يعقده معه الناقد، ممارساً عليه عملَ تناصّ. يمارسه عندما يضطلع بخطابه النقديّ الخاصّ باعتباره هو الآخر كتابة، «لغة بمثل شعريّة العمل الأدبيّ». كتب بارت أنّ ما-بين-النصّ أو المُتَناصّ (النصّ الناجم عن التناصّ) «لايتمتّع بقانون

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

آخر سوى لانهائيّة استعاداته (...) في هذه الحالة يقوم المشروع النقديّ (إن كان مايزال ممكناً الكلام عن نقد) في قلب الصورة الوثائقيّة للمؤلّف إلى صورة روائيّة، عصيّة على التحديد، غير مسؤولة، ومقذوفة في تعدديّة نصّه الخاصّ نفسه: عمل سُردَت علينا مغامرته، لامن قبَل نقّادٍ، وإنّما من قبل الكتّاب أنفسهم: بروست مثلاً، أو جنيه».

هكذا يكون النصّ مندرجاً باديء ذي بدء في المتعدّد، وهو، كما كتبَ بارت أيضاً، لايستمدّ من القاموس أو المعجم «سلطة التعريف (المغلق) وإنّما البُنية غير المتناهية» أو، كما كتبت الناقدة، فإنّ نصاً كنصّ بارت هذا لايعود عبارةً عن «تكديس خطابات، وإنّما تواشجاً يوجّهه إلى اللاّنهاية.»

الاستتباعات المعرفيّة للتناصّ:

لايختتم جيني دراسته الهامّة التي أطلنا الوقوف عندهافي فقرة سابقة من دون أن يشير إلى عدد من الاستتباعات الهامّة معرفياً للتناصّ، والتي تستحقّ أن ننوّه بها ههنا.

١- **التناصّ كاختطاف ثقافيّ:** كان مفكّرون عديدون، في أوّلهم الفرنسيّ غي ديبور Guy Debord، قد عرّفوا، كما أشرنا إليه، التناصّ بكونه عمليّة «اختطاف» détournement ممارَسة على النصّ وتغييراً لوجهته. على النحو ذاته يرى جيني أنّ التكرار المحض لأقوال الآخرين (إلاّ في حالة السطو عليها، تسخها، وادّعاء استملاكها) غير موجود. يمارس التناصّ على النصوص عملاً نقدياً، سواء أكان مقصد الكاتب المُناصِص نقدياً بصراحة أم لا. وليس من قبيل الصدفة أن يمارس كبار الكتّاب أو الكتّاب الطليعيّون عملاً فعّالاً للتناصّ. وذلك أوّلاً لأنّ الكاتب المتقدّم والنزيه في عمله عارف طبيعة عمله، والذكريات الثقافيّة التي تسكنه. يعيد هو طرح خطاباتٍ صار وزنها التاريخيّ واللغويّ ساحقاً. ساحقاً ومعيقاً أحياناً، عندما تشكّل مايدعوه الناقد «خطابات-متحجّرات». فيأتي الكاتب ليمارس عليه، بلا لصوصيّة بل بوعي وجلاء، عمل محاكاة ساخرة (أو غير ساخرة) تؤشّر على حدود هذه الخطابات وتعيد تحريك أفضل مافيها. هكذا سيوظّف بيرون الملحمة الجديدة، وينفض رابليه عن نفسه المعرفة القروسطيّة، ويمارس

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لوتريامون عدداً من «التصحيحات» على الرومنطيقيّة، ويخرج جيمس جويس في حرب ضدّ التقاليد الأدبيّة، الشعبيّة والعارفة، الإيرلنديّة والعالميّة، ويستغلّ جميع مستجدّات البلاغة الصحفيّة والمجلاّت الاعلانيّة والدعائيّة. يستعيد الكاتب هذا القديم في خطاب جديد يكون (كما هو مفترض، وإلاّ لفشلَ التناصّ) أقوى منه، أي من القديم، أو يضارعه في القوّة. يتخلّص من هذا القديم-بأن يتجاوزه. يريه، كما يعبّر الناقد، حدّه- يفتحه على حدودٍ جديدة. ولمّا كان نسيان الخطابات أو تحييدها مستحيلاً، فالكاتب يعمل في نظره على تشويش أقطابها الآيديولوجيّة. أو أنّه يؤكّدها، بأن يجعل منها موضوع لغة إضافيّة، لغة في اللغة، مابعد-لغة، أو مافوق-لغة. «آنئذٍ، كتبَ الناقد، يولد من شقوق الخطابات القديمة كلام جديد متعاضد وإيّاها. تضخّ هذه الخطابات بكلّ قوّتها النمطيّة الكلام الذي ينقضها، وتُنعشه. هكذا يجعلها التناصّ «تموّل» بنفسها [فعلَ] تدميرها نفسه بالذات.»

٢- **التناصّ بما هوَ إعادة إنعاشٍ للمعنى**: على هذا النحو يشكّل التناصّ، كما يعبّر الناقد، ماكنة «مزعجة»، تقلقل الكلمات والبنى وتخلخلها بالمعاني والحركيّات الجديدة التي تفرضها عليها. يتعلّق الأمر هنا، لابإعاقة بعض الأعمال وحدها بل المعنى بعامّة من التحجّر والسقوط في النمطيّة والكليشيّة والمواطيء المشتركة والعبارات المسكوكة أو النهائيّة. صحيح أنّ الاستذكارات أو التداعيات الأدبيّة تغذّي الكلام والنصوص وتشكّل ظاهرة عفويّة ذات غواية. لكن هذه الغواية شرعان مانتقلب إلى آليّة خطيرة ينبغي أن ينهض الكاتب الجديد ضدّها ويزحزحها. يكفي أن نذكر كاتباً شهيراً حتّى نشبّه شهرته بـ«علَم في رأسه نار». هذه نمطيّة يتحاشاها الكاتب المجدّد بحقّ. نمطيّة لاتشمل العبارات أو المقولات وحدها، بل تتعدّاها إلى حالاتٍ وجدت صيغاً صارت مرتبطة بها وكأنّها تمثّل صياغتها النهائيّة. يكفي مثلاً، بحسب المثال الذي يطرحه الناقد، أن يفكرّ قاريء متابع لكبار الأعمال الروائيّة الفرنسيّة، أن يتذكّر أو يعيش حالة غيرة حتّى يتذكّر ماكتبه بروست Proust عن غيرة بطله «سوان» Swann أو غيرة مارسيل نفسه. بحذقه الروائيّ والشعريّ والنفسيّ، دفع بروست تحليل الغيرة إلى ذروة متطرّفة (لكن لايمكن أن تكون نهائيّة)، مثلما فعلَ روائيّون آخرون مع حالاتٍ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أخرى. فياتي كاتب كمعاصرنا كلود سيمون، وقد وجد نفسه أمام مثل هذه الحالة، ويستعيد نصّ بروست، المعروف، بحرف متميّز، ويمارس عليه عمل إيقاعات نصّه. ليست هذه، كما يعبّر الناقد، ردّة فعل طفوليّة بقدرما هي «ارتدادة» نقديّة على نصّ السلف قمينة بفتحه على معنى جديد (أو لا-معنى). الشيء نفسه قام به بوتور مع نثر شاتوبريان Chateaubriand في روايته «٨١٠٠٠٠ ٦ لتر من الماء في الثانية». إنّه «تحرير للمعنى من قشرته القديمة، وإعادة قذفه في سياقٍ دلاليّ جديد»، و«رفض نهائيّ لنقطة الختام التي يمكن أن تسوّر المعنى وتحجّر الشكل».

٣- التناصّ بما هو مرآة للموضوعات والذوات: تدلّ المفردة sujet في آنٍ معاً على موضوع نصّ أو الغرض الذي نُعالج، وعلى الذات أو الفاعل. وكلاهما يُرينا الأدب الحديث أنّهما لم يعودا قائمين كوحدة متماسكة، مغلقة على ذاتها ونهائيّة. دائماً، يكون الموضوع، كلّ موضوع، مشتغَلاً بسواه، والذات مخترَقة بأصوات العالَم وبانقساماتها هي بالذات. لم يعد الموضوع، كما يؤكّد عليه الناقد، يصنع كتابه، بل إنّ كلّ كتابٍ يصنع موضوعه. إنقلاب أساسيّ: مكّنت «الأوديسّة»، كتجربة للعبور، الكتابةَ من أن تقوم، لكن لم تعد الأوديسة ممكنة من دون تجربة عبورٍ للكتابة. والفاعل نفسه لم يعد يصنع تاريخه، بل هو نفسه ينشأ من حركته في التاريخ، في تواريخ؛ ينشأ في حكايته، في حكايات، بالاستناد إلى المفردة histoire التي تدلّ هي أيضاً على شيئين: تاريخ، وحكاية. وهذا هو بالذات «موضوع» رواية كلود سيمون التي توقّفنا عندها هنا مراراً كأنموذجٍ للتناصّ الفعّال. يتحرّك البطل في هذه الرواية أو يهيم بين نصوص لاتينية وحوليّات ومؤلّفات تاريخية، إلاّ إنّ موقع المعركة نفسه متعذر على العثور. مجاز عن الكتابة نفسها بالذات، التي كتبَ جيني أنّها «تتملّص، فمالدينا عنها سوى نسَخ أو صيغ عديدة.» يطرح الناقد أيضاً المثال الهامّ المتمثّل في عمل رايمون كونو Raymond Queneau الشهير: «تمارين في الأسلوب» Exercices de style. يُلغم الكاتب هنا، وبمنتهى الدعابة، بنية السرد التقليديّة إذ يطرح حادثاً، لابل مشهداً بسيطاً، ركوبَ باص، ويروح يكتب الصفحة التي تصفه ويُعيد كتابتها عشرات المرّات، طوال الكتاب، مرّةً بلغة عارفة وأخرى بلغة شعبيّة، مرّة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بالماضي البسيط وأخرى بالماضي المستمرّ، مرّة بسخريّة وأخرى باحتفاليّة، إلخ... يناصّ الكاتب نصهّ نفسه إذا جاز التعبير، ويستمرّ في صنيعه اللاعب، مراكماً نصوصاً على النصّ، نصّ هو دائماً نفسه ودائماً غيره، حتّى نتحقّق، كما عبّر الناقد، من هذا الاكتشاف المتدرّج: ليس الكتاب سوى نسق تنويعات. لانقدر فيه حتّى أن نرجع إلى صيغة أو نسخة «أصليّة» للحكاية المرويّة. بناء الحدث هو مجاورة جميع الأشكال الممكنة، رصفها ودفعها للعمل جنباً إلى جنب. وفي هذا كلّه يتعرّف الناقد على نوعٍ من المراتيّة أو النرجسيّة بالمعنى الديناميّ للكلمة، يتأسّس فيها الفاعل إلى مالانهاية له، في لعبه الذي لايتأمّل فيه صورته على نحوٍ ساكن كما تفعل نرجسيّة سطحيّة، بل إنّه لعب ينتجه هو ليتمخّض عنه وينتجه بدوره، أي يُنتج «الفاعل» نفسه.

ماوراء المرآة:

بدفع التناصّ إلى حدوده البعيدة، الفاعلة، يمكن في نظر جيني التطلّع إلى ماوراء المرآة واستيلاد الخطاب الضدّ الذي يحلم به كتّاب من أمثال ويليام بورو، خطاب يصبح «من المتعذّر أن نصوغ فيه بعض التزييفات الملازمة لجميع اللغات أو التعابير القائمة في الغرب» كما عبّر بورو نفسه. يتعلّق الأمر هنا بتفكيك السنن والقواعد الاجتماعيّة والصفات الملصقة بالفاعل و«جرثمة» جميع الخطابات القديمة. لايعود التناصّ هنا عمليّة سلبيّة خانعة أو اقتباساً مسكيناً الغرض منه، كما عبّر الناقد، «تسمين النصّ بما ليس منه»، بل هو عملٌ على تفجير النصّ بمانستعيره ونفجّره بدوره، إعادة كتابة كليّة، بها نردّ على التحدّي الذي تطلقه في أوجهنا السنن الاجتماعيّة والأعراف الأدبيّة القائمة وأدوات السلطة الجديدة التي يعدّ الناقد ضمنها وسائل الاعلام التي ينبغي الاستحواذ عليها وردّها ضدّ نفسها. «انذاكَ سيتمزّق شيء ما، ويتحرّر: كلمات تحت الكلمات، وأنماط هوسٍ شخصيّ». هذا كلّه «يجعل التناصّ مستجيباً على الدوام إلى وظيفة نقديّة أو لعبيّة أو استكشافيّة. ويصنع منه أيضاً أداة الكلام المميّزة في فترات التفتّت والنهوض الثقافيّين».

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القسم الثانـــي
أدونيس منتحلاً

الفصل الأوّل
إنتحال الشعراء

«السرقة هي معكوس الانتحال، الاستنساخ، التقليد، والنسج على منوال [الآخرين]»

جيل دولوز

رأينا في القسم السابق كيف يُتيح التناصّ للكاتب حريّة واسعة ولكن محدّدة بضرورات رهيبة، شأن كلّ حريّة حقيقيّة مرتبطة بالمسؤوليّة وحريصة على التميزّ عن السلوك النهبيّ الذي يخبط فيه المرء خبطَ عشواء مسيئاً لحريّته وحريّة الآخرين. حريّة واسعة في التعامل مع نصوص الآخرين وإعادة مزج عناصر الثقافة الكونيّة في بوتقة كيميائيّ عميقة، وضرورة تحويل هذا كلّه كما في عمل للكيمياء حقيقيّ. ومن مجموع الأواليّات التي تتيح هذا التحويل، والتي تتجاوز، إذا ماجمعنا تلك التي تقدّمَ بها قدامى العرب وهذه التي يتقدّم بها الغربيّون، ثلاثين أواليّة، يبرز سلوكان اثنان متاحان للتناصّ الحقيقيّ: إشعار القارىء، بطريقة أو بأخرى، بأنّنا نناصص كاتباً آخر، فعلى هذا الشعور يعتمد مفعول التناصّ كلّه؛ أو تذويب نصّ الآخر ومحوه وإعادة خلقه بالكامل بحيث لايعود أكثر من ذكرى بعيدة أو مصدر إلهامٍ للنصّ بين مصادر أخرى تكثر أو تقلّ. هذا السلوكان العامّان، ومايتضمّنانه من أواليّات، هو ماينبغي التساؤل إن كان أدونيس يعمل به في النصوص التالية المطروحة للمقارنة، والتي سنواجهها بالأسئلة في الختام.

إنتحال النفّريّ (كشف لعادل عبد اللّه)

في العام ١٩٧٨، نشر الشاعر العراقيّ عادل عبد اللّه في مجلّة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

«الطليعة الأدبيّة» (العدد ١١)، مقالاً أعادت نشره صحيفة «الوطن»، واستعاده الشاعر التونسيّ منصف الوهايبيّ في أطروحته الجامعيّة التي سنعود إليها. حمل المقال عنوان: «من كتبَ«تحوّلات العاشق»، أدونيس أم النفّري؟». وإذا كنّا نتّفق مع منصف الوهايبي في القول إنّ كاتب المقالة لايقدّم تفكيراً بمشاكل النصّ أو بهذا النمط من التعامل مع نصّ الآخر، فإنّ من الواضح انّ المقال يثبّت لأوّل مرّة عبارات ومقاطع وافرة يأخذها أدونيس حرفيّاً من النفّريّ، كان الكلام سائداً عنها في أكثر من وسط، ووحده هذا الشاعر العراقيّ الشابّ تجشّم عناء نشرها والتساؤل عن شرعيّة سلوك كهذا، وعمّا إذا كانت شهرة أدونيس وحضوره في الثقافة العربيّة يبرّرانه له. هذه هي المقاطع، نقدّمها في جدولين متوازيين:

نصّ النفّـــريّ	«نصّ» أدونيـس
"وقال لي: قد جاء وقتي وآنَ لي أن أكشف عن وجهي... فإني سوف أطلع وتجتمع حولي النجوم وأجمع بين الشمس والقمر وأدخل في كل بيت، ويسلّمون عليّ وأسلّم عليهم وذلك بأن لي المشيئة وبأذني تقوم الساعة وأنا العزيز الحكيم " ("موقف جاء وقتي")	"تجتمع حولي أيام السنة اجعلها بيوتاً وأسرة وادخل كلّ سرير وبيت أجمع بين القمر والشمس وتقوم ساعة الحبّ انغمس في النهر يخرج منك إلى أرض ثانية اسمع كلاماًيصير جنائن وأحجاراً امواجاً امواجاً وزهراً سماويّ الشوك" ("تحـولات العـاشق"ص ٥١٤-٥١٥، الأعمال الكاملة - دار العودة).
«كذلك أوقفني الربّ وقال لي: قل للشمس أيتها المكتوبة بقلم الربّ اخرجي، ابسطي من أعطافك ؛ وسيري حيث ترين فرحك على همك وارسلي القمر بين يديك	"هكذا يقول السيّد الجسد "أيتها المكتوبة بقلم العاشق سيري حيث تشائين بين

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نصّ النفّريّ	«نصّ» ادونيس
ولتحدّق بك النجوم الثابتة وسيري تحت السحاب واطلعي على قعور المياه ولاتغربي في المغرب ولا تطلعي في المشرق وقفي للظل..."	أطرافي. قفي وتكلّمي: ينشقّ جسدي وتخرج كنوزي زحزحي نجومي الثابتة واستلقي تحت سحابيّ وفوقه في أغوار الينابيع وذرى الجبال عاليةً عاليةً عالية صيري وجهي الطالع من كل وجه شمساً لا تطلع من الشرق لاتغيب في الغرب ولا تستيقظي ولاتنامي..."
[وفي سطور أعلى بقليل، كان قد كتب]: ".. فأنت وجهي الطالع من كل وجه (...) ولاتنامي ولاتستيقظي حتى آتيك..." ("مخاطبة وبشارة وإيذان الوقت")	("تحوّلات العاشق"، الصفحة نفسها.)
"...وقال: يانور انقبضْ وانبسطْ وانطوِ وانتشر واخْفَ واظهرْ، ورأيتُ حقيقة لا أقبضُ وحقيقةَ يانورُ انقبضْ". ("موقف نور")	"وقلت أيها الجسد انقبضْ وانبسطْ واظهرْ واختف فانقبضَ وانبسطَ وظهرَ واختفَى." ("تحوّلات العاشق"، ص ٥٢٧)
"... ووقف في الظلّ وقال لي تعرفني ولا أعرفك فرأيته كله يتعلق	"ورأيت ثوبي يميل عني والظلام يغشاني

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نصّ النفّـــريّ	«نصّ» أدونيـس
بثـوبي ولا يتـعلق بي، وقـال هذه عبادتي، ومال ثوبي وما ملتُ فلمّا مال ثوبي قال لي من أنا، فكسفت الشمس والقمر وسقطت النجوم وخمدت الأنوار وغشيت الظلمة كل شيء سواه ولم ترَ عيني ولم تسمع اذني وبطلَ حسّي ونطق كل شيء فقال الله أكبر وجاءني كلّ شيء وفي يده حربة فقال لي اهرب، فقلت إلى أين، فقال قع في الظلمة، فوقعت في الظلمة فأبصرت نفسي، فقال لي لا تبصر غيرك أبداً ولا تخرج من الظلمة أبداً ولا تخرج من الظلمة أبداً..."	طلع مني العالم صارخاً كالحَرْبة:
("موقف من أنت ومن أنا")	"اهبطْ عميقاً عميقاً في الظلمة"
"وإذا سمّيتك فلا تتسمّ"	ووقعت في الظلمة
(موقف "الفقه وقلب العين")	رأيت الحجر ضوءً والرمل مياهاً تجرى
"واجتمعْ عليّ بأقاصي همّك... القلوب لاتهجم عليّ."	والتقيتُ بكَ ورأيت نفسي
(موقف "الموعظة"، موقف "قلوب العارفين")	وقلت سأبقى في الظلمة ولن أخرج."
"وشجر الحروف الأسماء"، "الحرف يسري في الحرف".	("تحولات العاشق")
(موقف "التذكرة")	"قلنا لا تسمّنا لمن يسمي"
	("تحولات العاشق")
	"واهجم عليك بقلبي..."، "... جَمِّعْ أقاصيّ همومي"
	("تحوّلات العاشق")
	"كان اسمها يسير صامتاً في غابة الحروف"
	("تحولات العاشق")

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نصّ النفّريّ	«نصّ» ادونيس
"اطلعي أيتها الشمس المضيئة فقد سلخت الليل وترين نوري كيف يزهر...،انفسي يامحصورة فقد أطلق أسرك... وأزف ميقات ظهوري... وتنزل البركة وتنبت شجرة الغنى في الأرض" **(مخاطبة وبشارة إيذان الوقت")**	" نقوم تنفسح الحدود المحصورة ينطلق الأسر الشموس التي أوقفناها تنبسط على كل شيء ونرى نورها يزهر ...وتقول نبتت شجرة الروح في الأرض." **("تحولات العاشق")**
"دخلت معه إلى قبره فضاق به..." "ارفع الحجاب بيني وبينك." **(موقف "الأعمال")**	"وسأنزل معك إلى القبر..."، "بيني وبينك حجاب ولن تريني." **("تحولات العاشق")**
أفل الليل وطلعَ وجه السَّحر وقام الفجر على الساق فاستيقظي أيتها النائمة" **(موقف "واحلّ المنطقة")**	"خيط من الفجر حامض على العين يوقظنا النهار يعلن الليل - استيقظي." **("تحولات العاشق)**
"إن كان مأواك القرب فرشته لك..." **(موقف "القرب")**	"افرشه غباراً وقبراً" **("تحولات العاشق ")**

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأخذ من بيرس والإصمعي وابن الأثير (كشوف الوهايبي):

في العام ١٩٨٧، قدّم الشاعر التونسيّ المنصف الوهايبيّ أطروحة نال عنها شهادة «التعمّق في البحث» (تعادل دكتوراه السلك الثالث في النظام الجامعيّ الفرنسيّ). نوقشت الأطروحة في «جامعة تونس ٩ أفريل»، وكان أشرفَ عليها الأستاذ الناقد توفيق بكّار. حمل البحث عنوان: «الجسد المرئيّ والجسد المتخيّل في شعر أدونيس-قراءة تناصيّة». يبرّر العنوان الفرعي «قراءة تناصيّة» نفسه بكون صاحب الأطروحة يتناول فيها سائر شعر أدونيس ويدرس التواشجات الثقافيّة والمؤثّرات الشعريّة وسواها العاملة في نصّه. لكنّه، إلى جانب أنموذج النفّريّ الذي يأخذه من مقالة عادل عبد اللّه الآنفة الذكر والتي يتوقّف هو أمامها، يقدّم نماذج لاتدخل في باب «التناصّ» من غير عسف. هذا ماأحسّ به أعضاء اللجنة المناقشة أو بعضهم، مادام الأستاذ الوهايبيّ كتبَ لنا في إحدى رسائله الطيّبة أنّ بعض المناقشين أعابوا عليه إدخاله في باب التناصّ مايتعدّاه إلى السرقة أو السطو. لكنّ الشعور بالحرج أمام هذه الشواهد متفشٍّ في كتابة الوهايبيّ نفسه في الواقع، إذ يطرح أمامها كما سنلاحظ أسئلة مريرة يبدو فيها كمن يشير إلى الانتحال دون أن يغامر، ربّما لحياء معرفيّ، أن ينطق باسمه. وأمام أنموذج النفريّ يذهب، كما سنرى أيضاً، إلى حدّ الكلام عن محاولة مُخفقة من لدن أدونيس لـ«طمس إيقاع النفرّيّ»، ومايكون «الطمس »إن لم يكن صنيع غصبٍ وانتحالٍ ومصادرة؟

هذه الشواهد والأسئلة عرضناها في الطبعة السابقة من هذا الكتاب، معتبرين أطروحة الوهايبيّ (ومانزال) رائدةً في هذه المضمار، فهي لحدّ علمنا أوّل رسالة جامعيّة تغامر بطرح أسئلة بمثل هذه الجديّة والحدّة على نصّ شاعر عربيّ معروف، وبالذات أدونيس. وبعد صدور الطبعة المذكورة، ومع إقرار الأستاذ الوهايبيّ لنا بالأمانة في ذكر كلّ ماعوّلنا عليه من أطروحته يوم كانت الأبحاث في هذا الاتّجاه قليلة، وماكنّا، لنوعٍ من السذاجة رافقَ تحرير طبعتنا السابقة، لنعتقد بضرورة التوسّع في دراسة التناصّ كما نفعل في الطبعة الحاليّة، توهّماً منّا بأنّ الساحة الثقافيّة العربيّة ستقرّ بحقيقة هذا الانتحال الذي يفقأ العينين من دون أن تحتاج مَن يضع لها النقاط على الحروف، أو على... الجراح، نقول رغم هذا الإقرار فقد أشار المنصف الوهايبيّ في بعض المحاورات الصحفيّة إلى أنّنا وجّهنا كلامه في غير

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وجهته، قاصداً أنّه لم يقل بعمل أدونيس بالانتحال. لن نفعل في هذه الطبعة سوى أن نقدّم شواهد الوهايبيّ واسئلته حولها كما صاغها هو، تاركين للقارىء أن يلاحظ حرج الباحث أمامها وتلويحه بالانتحال دون أن يسميّه. نُذكّر أيضاً، في خاتمة المطاف، بأنّ كون الأستاذ الوهايبيّ أو سواه قد وقع على بعض الشواهد لايمنحه من وجهة النظر العلميّة أيّة مرجعيّة نهائيّة مبرَمة في فرض قراءة معيّنة لهذه الشواهد دون سواها. لاللوهايبيّ ولاالكاتب هذه السطور ولاالسواهما أن يُطلق الحكم البات على هذه الشواهد، بل التراث هو من يسلّط عليها نور معاييره وأحكامه القويّ ويُحيلها إلى الخانة التي تدخل هي فيها. وإذ نتحدّث شخصياً عن الانتحال، فلأنّنا نلاحظ، وندعو القارىء لأن يلاحظ بنفسه، بعين بصيرة مجرّدة من كلّ هوى، كم أنّ جميع المعايير تجتمع لتنفي عن «نصوص» أدونيس هذه صفة التناصّ الشرعيّ والأخذ الحلال.

يبدأ الوهايبيّ كلامه عن النقل لدى أدونيس بالإشارة إلى جمل قصيرة وأبيات معزولة. بعضها يعمل بمبدأ الإدغام، فيخلط المصادر ويمزج جملاً تفصل بينها لغات وعصور، ووحدهما يكشفان عنها عمل الصدفة وثقافة الناقد. هكذا يذكّرنا الوهايبي بأن قول أدونيس مخاطباً القارىء: "... وأنت افهمني، أيها الضائع، أيتها الشجرة المنكوسة، يا شبيهي" ("مفرد بصيغة الجمع" قصيدة "تاريخ"، ص ٥٥٤) إن هو إلا ادغام لبيت بودلير الشهير: "أيها القارىء المرائي، ياشبيهي ويا أخي" (قصيدة "إلى القارىء"، في "أزهار الشرّ")، ولجملة للمسعودي معروفة لكل من تصفّح المرجع الأساسيّ للعرب، "مروج الذهب"، ينسب فيها إلى افلاطون قوله "إن الإنسان نبات سماويّ، والدليل على هذا إنه شبيه بشجرة منكوسة، أصلها في السماء وفرعها في الأرض". هذا الإدغام لمقولات وجمل «هائمة» في التراث العربيّ والعالميّ يخترق في الواقع، وبلا مبالغة، عمل أدونيس كلّه، ويكفي أمامه أن يُعمل القارىء ذهنه ويستنفر ذاكرته الثقافيّة ليقع على العجيب من الأخذ، الذي يخلو أحياناً من كبير تمعّن بالقول المأخوذ. كما يفعل مثلاً بالصوَر البودليريّة: «حلمي الحجريّ» و«رمحيَ الوثنيّ» وسواها، المشهورة في «أزهار الشرّ»، والتي تتسرّب حرفياً إلى «أغاني مهيار الدمشقيّ»، وكان أدونيس يعمل يوم كتابته له على ترجمة بودلير (راجع مجلّة «حوار» و«أدب» في ذلك العهد.) أو عندما يأخذ عبارة سارتر الشهيرة في «جوهرة العارض» essentialiser le contingent فيكتب في «مفرد بصيغة الجمع» أنّه "يجوهر العارض ويغسل الماء" (ص ١٢). أو أخذه كلام دريدا عبر عروضنا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لفكره، المتزامنة وكتابة أدونيس لـ«شهوة تتقدّم خرائط المادّة»، وتعريفنا لتفكيك دريدا للتصوّر الميتافيزيقيّ الغربيّ الذي كان يتعامل والكتابة باعتبارها «سماً وترياقاً» في آنٍ معاً، فيكتب أدونيس في القصيدة المذكورة أنّ الشاعر «ينبغي أن يعرف كيف يوحّد بين الترياق والسمّ» (ص ٢١، وهذا كلّه، أنت واجدٌ نماذجَ أخرى منه في فقرة قادمة نتوقّف فيها عند دراسة للشاعر العراقيّ صلاح نيازي).

بعض العبارات التي يشير إليها الوهايبيّ يعمل بالعكس بمبدأ الاقتضاب، فنرى في لازمة أدونيس "صرت أنا المرأة/ عكست على كل شيء" ("كتاب التحولات..."، ص ٤٣٩) استعارة حرفية لشطحة البسطامي القائلة: "كنت لي مرآة فصرت أنا المرآة"، وذلك بعد بَتْرٍ لها واختزال. بعضها يعمل بالعكس على تذويب القول، دون محوه في سياق أوسع، كما في "استعادته" لبيت المعريّ المشهور (وللمعريّ ماله من مكانة معروفة في تكوين أدونيس، مكانة يصرّح بها الأخير نفسه على ما عُرِفَ عنه من إغفالٍ لمصادره):

"جسدي خرقةٌ تُخاط إلى الأرض فيا خائط العوالم خطّني".

كتب أدونيس في "قدّاس بلا قصد":

"نحن الجسمان الأولان والموت جسمنا الثالث...

- أيها الخياط عندي حبٌّ مفتوق هل تخيطه؟

- إن كان عندك خيوط من ريحٍ".

واضح أن هذه المحادثة موضوعة بكاملها لاستثمار هذه البنية الإدراكية (ويخطيء من يحيلها إلى مجرد فكرة أو معنى بسيط) القائمة على فتق يستدعي خياطة ورتقاً. شبيه بهذا ما فعل أدونيس بمقطع سان - جون بيرس Saint-John Perse القائل:

"عديدة سبلنا لا تُحصى، ومنازلنا متغيّرة. من النبع الإلهي يرتوي من كانت شفته من طين. أنتنّ ياغاسلات الموتى بالمياه - الأمّهات، في الصباح - وإنها الأرض بعواسج الحرب ماتزال - فلتغسلن أيضاً وجوه الأحياء، فلتغسلنّ أيتها الأمطار حزن وجوه الأشدّاء، هدوء وجوه الأشدّاء، فَسُبُلُهم ضيّقة ومنازلهم متغيرة. إغسلن أيتها الأمطار يد القاضيّ والحاكم، يد القابلة ويد الدافنة. إغسلنّ، إغسلن تاريخ الشعوب، إغسلن أيتها الأمطار الألواح العريقة العالية" (يرجع الوهايبيّ إلى ترجمة القصريّ، ويجد القارىء

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأصل الفـرنسيّ في ص ١٨٨-١٩٠من «أمطار» Pluies في «مـدائح» Eloges، سلسلة «شعر»، غاليمار Gallimard-Poésie). وكتب أدونيس في "مرثية الأيام الحاضرة" (في "أوراق في الريح"، والمجموعة معاصرة لاشتغال أدونيس على ترجمة "ضيقة هي المراكب" لبيرس، نشرها في مجلة "شعر" خريف ١٩٥٧):

"ضيقة جباه أيامنا والسنون عجفاء راكدة. أيتها الأرض المفروشة بالوبر... يا أرضاً بلون الهجرة وبلون الريح، هل ستنهض ريح جديدة ضدّ الرمل ؟ **وأنت أيها المطر، الذي يغسل الأنقاض والخرائب، أيها المطر الذي يغسل الجيف، ترفّق أيضاً واغسل تاريخ شعبي**" (التأكيد على بعض الأسطر من عندنا).

إضافة إلى العبارات الشعرية المأخوذة حرفياً (طبعناها بأحرف أسود)، تجد هنا محاكاةً قانعةً (سنقول نحن انتحالاً) لنبر النشيد، بنيته، وندائه المتضرّع للمطر الغاسل.

بعد هذه العبارات الموجزة أو الأسطر الكاملة، مأخوذة بلاتعديل ولاتدخّل، يقدّم الوهايبيّ حالات أخرى يتبع فيها أدونيس في نظره ثلاث استراتيجيّات . هذه الاستراتيجيات (الثلاث) يجمعها الوهايبي تحت العنوان الشامل: "شواهد مدموجة". وهي، كما سنرى، الشواهد التي يُدخلها أدونيس في نصّه، بلا تعديل أساسيّ، لكن مع علامات **إيهاميّة** سنعود إليها. أما الإنتحالات الأخرى، كما في حالة النفّري التي كشف عنها عادل عبد اللّه، أو الحالات المعروضة على أثر الوهايبيّ أعلاه، فيدعوها بـ "الشواهد الغامضة"، لأنها مجهولة وسائبة في النص لا تشير إليها أية علامة، ولا أيّ إسم، لا في المتن ولا في الحاشية. لا في التقديم، ولا في أي محلّ آخر.

شاهد اول:

من الشواهد **المدموجة**، هذا المقطع لأدونيس (من "مرثية الأيام الحاضرة"، "أوراق في الريح":

"في أي ربٍّ جديد/ تنهض أجسادنا/ ضاقَ علينا الحديد/ وضاق جلاّدنا، باسم خرابٍ سعيد/ يبأس ميلادنا/ ضيّقة جباهنا والسنون عجفاء راكدة. عواصفنا في خرق، وسماؤنا الرمل، وها نحن في مطارق الفصول.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نتحصّن بأهدابنا ونمشي تحت سماء فسيحة من البغال والمدافع وغبار المقابر يمسك بأهدابنا، والأرض كلها بلون أهدابنا (وأهدابنا مخيّطة بالإبر)".

يلاحظ القارىء أنّ أدونيس لايضع سوى الجملة الأخيرة بين قوسين يوحيان بكونها مقتبسة، مغفلاً اسم الشاعر، عامداً إلى هذا الإجراء مرتين أخريين في قصائد أخرى من مطوّلته هذه. لكن جميع أبيات المقطع عائدة في الواقع إلى نصوص عديدة لصاحب الجملة الموضوعة بين قوسين، والمعتّم على اسمه، ألا وهو سان-جون بيرس. قبل إيراد هذه الأصول، نشير، مع الوهايبي، إلى أن طبعات "أوراق في الريح" القديمة كلها لا تحتوي القوسين المشار إليهما، وأغلب الظنّ (وليس كلّ الظن إثماً) أنه وَضَعهما في الطبعات المتأخرة بعدما قرأ دراسة الدكتور إحسان عباس "اتجاهات الشعر المعاصر" التي جاء فيها: إنه (أدونيس) أحياناً يستعير - كما يفعل أي شاعر [!] - لغة غيره (...) وليس قوله: "وفوق جثث العصافير تدبّ طفولة النهار" إلاّ ترجمة تكاد تكون حرفيّة لقول بيرس أيضاً: "على هياكل العصافير القزمة ترحل طفولة النهار" (ص ١٤١، يذكره الوهايبي في ص ٤٦) وهكذا، فربما كانت هذه الإشارة هي التي دفعت أدونيس إلى هذا الاستدراك الناقص والغامض، لا يفعل فيه سوى أن يحيط جملة واحدة من مقطع منحول بكامله بين قوسين. (في الطبعة التي بحوزتنا من الآثار الكاملة لأدونيس، دار العودة، ١٩٧١ لم نجد هذه الأقواس -راجع ص ٥١٤ من الطبعة المذكورة، الجزء الأول). إنّ مقطع أدونيس السابق الذكر مُجمَّع في الواقع من مواضع عديدة من عمل بيرس يذكّر بها الوهايبيّ كما يأتي:

١ - "**الليل يتخثر وفوق جثث العصافير تدبّ طفولة النهار**":

"وردت - كتب الوهايبي -هاتان الصورتان متفارقتين في قصيدة بيرس "منفى": "**فوق هياكل الطيور القزمة ترتحل طفولة هذا النهار، وقد ارتدت ثيوب الجزر ونسيم البحر يفتن، برقّة أشدّ من رقة الطفولة فوق عظامها الخاوية، عظام الزّمج والغرانيق، المياه الصبيات وقد وضعن ثوب الحراشف، لأجل الجزر... إنّي أعرف، لقد رأيت. أولا أحد فيعترف بذلك ! وهاهو النهار يتخثّر كما اللبن...**" (يستشهد الوهايبيّ بترجمة علي اللواتي ، والأصل الفرنسيّ ماثل في «منفى» Exil، غاليمار، ص ١٦٠-١٦١).

ب - "**أهدابنا مخطّية بالأبر**" (وهو وحده الشاهد الموضوع بين

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قوسين): وردت هذه الصورة في "أناباز" بيرس على هذا النحو:

"- لأذهبنّ وحيداً مع أنفاس الليل، في عداد الأمراء الهجّائين ما بين مساقط النيازك نيازك "بيلاّ"! أيتها الروح الموصولة بقار الميتات، في صمت! مخيطة بالإبر أجفاننا! ممتدح هو الإنتظار تحت أهدابنا!" (النصّ الفرنسيّ ماثل في ص ١٢٢ من «أناباز»، في «مدائح»، مصدر سبق ذكره).

ت- **"فوق الهاوية سنبني"**: وهذه الصورة تنتحل ما كتبه بيرس في "منفى":

"لتصفري أيتها المقاليع عبر العالم، لتنشدي أيتها الأبواق الصدفية فوق المياه ! لقد بنيت فوق الهاوية والرذاذ ودخان الرمال. سارقد في الصهاريج والمراكب الخاوية في كل المواضع الباطلة المسيخة حيث يرقد طعم العظمة" (يستشهد الوهايبيّ بترجمة علي اللواتيّ، والأصل الفرنسيّ في ص ١٥١ من «منفى»، مصدر سبق ذكره).

شاهد ثان:

في المثال الثاني الذي يكون فيه الكاتب -الضحيّة هو الإصمعي، تقف بإزاء عمل للأقواس غريب. فالمقطع المأخوذ محاط بكامله بقوسين، بلا إشارة لأي مؤلف. يعتقد الوهايبي أن أدونيس يقوم هنا بنفس ماقام به مع جملة بيرس السابقة الذكر، التي يحيطها أدونيس بقوسين يوحيان باقتباس، داخل فقرة أغلبها منحول. نخالف نحن هذا الإعتقاد من حيث:

١-أنّ المقطع المأخوذ هنا عن الأصمعي محاط بقوسين لا للإشارة إلى اقتباس وإنما إلى تحويل في النبر، فالمقطع نثريّ وحكائيّ أو سرديّ، داخل قصيدة غنائية موزونة ومقفاة في عروض حرّة. ويحيطه أدونيس بقوسين مثلما يفعل غالباً في مقاطع أخرى ينتقل فيها من الغنائية إلى النثر السرديّ. وإلاّ لوجب اعتبار جميع المقاطع الأخرى مقتبسة، ووجب البحث عن أصحابها الأصليين هي أيضاً، وتجريد أدونيس من ملكيّتها.

٢-إن بعض الإختزالات والتحويلات التي يقوم بها أدونيس، كما سنرى، داخل النص، يدلّ على انه بصدد نَحْل النص، وأخذه لحسابه، وليس بصدد نقله.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٣-يمكن (ولعلّنا ندفع هنا الاستفزاز إلى أقصاه) أن تكون وظيفة الأقواس هنا مزدوجة، فمن كان عارفاً بالنصّ المنحول، ما عليه إلاّ أن يعتبره مقتبساً، بدلالة القوسين، ويسكت. ومن لم يكن عارفاً به، فعليه أن يأخذ به نصّاً مخترعاً لا اتباع فيه. هنا أيضاً نكون أمام مأساة كتابة لا تعترف بمصادرها، فتدفع إلى تخمين وإعمالٍ للحدس، بدل أن تدخل في سعادة الحوار المفتوح:

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نصّ الإصمعيّ	«نصّ» أدونيس
"خرجتُ حاجّاً إلى بيت اللّه الحرام عن طريق الشّام فبينما نحن سائرون، إذ خرج علينا أسد عظيم، هائل المنظر، فقطع على الرّكب الطريق. فقلت لرجل بجانبي: أما في هذا الرّكب رجل يأخذ سيفاً ويردّ عنا هذا الأسد؟ فقال أمّا رجلاً فلا أعرف، ولكنّي أعرف امرأة تردّه من غير سيف. فقلت: وأين هي؟ فقام وقمت معه إلى هودج قريب. فنادى يابنية! انزلي وردّي عنّا هذا الأسد. فقالت: يا أبتِ أيطيب قلبك أن ينظر إليّ الأسد وهو ذكر وأنا أنثى؟ ولكن قل له: ابنتي فاطمة تقرئك السّلام وتقسم عليك بالذي لا تأخذه سنةٌ ولا نوم إلاّ ما عدلتَ عن طريق القوم. قال الأصمعي: فواللّه ما استتمّت كلامها حتى رأيت الأسد ذاهباً أمامنا." (أورده خ. أ. خليل في «مضمون الأسطورة في الشعر العربيّ»، ص ٩٢-٩٣، يذكره الوهايبيّ، الأطروحة، ص ٤٩.)	- (كنا حشداً كبيراً، نساء ورجالاً، نسير في طريق النساء فجأة خرج علينا فهدٌ قطع الطّريق. قلت لرجل بجانبي: - أليس هنا فارس يردّ عنّا هذا الفهد ؟ - لا أعرف. لكن أعرف امرأة تردّه. - أين هي ؟ سار وسِرتُ معه إلى هودج قريب فنادى: - "نَادَا"، انزلي وردّي عنّا هذا الفهد. فقالت: - أيطيب قلبك أن ينظرإليّ وهو ذكر وأنا أنثى ؟ قل له: "نادا" تحيّيك وتأمرك أن تفتح الطّريق. فحنى الفهد رأسه وغاب) (الأعمال الكاملة، «تحوّلات العاشق»، دار العودة، ص ٥٣١)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

باختصاره النصّ، خصوصاً في الموقع الأخير الذي يتضح فيه عمل للدّين، من جهة، وللسجع من أخرى، يبدو واضحاً تماماً أن أدونيس يتصرّف مع النص كما لو كان نصّه الخاص بالذات.

شاهد ثالث:

في هذا الأنموذج تجد عملاً للتضليل بالغ الغرابة ومحزناً في الأوان ذاته. ينطق في النص باسم الكاتب الذي يقدّم أفكاره (الشلغماني)، كما لوكان، أي أدونيس، ينقل إفكاره عن الذاكرة، مقدماً إيّاه "على الرواية". «كتبَ» أدونيس:

"- وكان مكتوباً:

سترون الجسد يهجم كوحيد القرن

الأفق يجيء كالمصادفة

الطّريق تنزف كالجرح

وكان مكتوباً:

في السّنة (...) للميلاد أو للهجرة

يفتي الفقهاء، يصلب الشلمغاني ويحرق

يكون من مذهبه:

- الله يحلّ في كلّ شيء

- خلق الضدّ ليدلّ على المضدود

حلّ في آدم وفي إبليس

- الضدّ أقرب إلى الشّيء من شبيهه...

ويقول الشّلمغاني:

اتركوا الصّلاة والصّيام وبقيّة العبادات

لا تتناكحوا بعقد

أبيحوا الفروج

للإنسان أن يجامع من يشاء

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويقول الشلّمغاني:

اقرأوا كتابي - الحاسّة السّادسة في إبطال الشرائع

الجنة أن تعرفوني

النّار أن تجهلوني..." («مفرد بصيغة الجمع»، الأعمال الكاملة، ص ٥٤ ومايليها).

لا يجد الباحث عملاً منشوراً "للشلغماني،" ليستدلّ به، أو، بحسب تعبير الوهايبي الرائع، "يستأنس به". لكنّه يرجع إلى "الكامل" لابن الأثير، حيث يجد عرضاً لـ "جوانب من حياة الشلغماني وعقيدته القائمة خاصةً على مبدأي الحلول في الذات الإلهية والاتحاد بها، وإسقاط التكاليف الدينية وإباحة المحرّمات» (الوهايبي، ص ٥١). وإذا بعبارات أدونيس التي يعرض فيها أفكار الشلغمانيّ إن هي إلاّ استعارة بالحرف الواحد لما أورده عنه ابن الأثير بعد تحويل الضمائر مداراة لمتطلبات فعل الرواية. يتضح هذا في الجدول التالي الذي رسمه الوهايبي (ص ٥٢):

نصّ ابن الأثير	«نصّ» أدونيس
(عقيدة الشلغمانيّ ومريديه):	(يقول الشلغماني):
-يعتقدون ترك الصلاة والصيام وبقيّة العبادات	- اتركوا الصّلاة والصّيام وبقيّة العبادات
-ولايتناكحون بعقد	- لا تتناكحوا بعقد
- ويبيحون الفروج	- أبيحوا الفروج
- ويقولون أنّ يمتحن الناس بإباحة فروج نسائهم وانّه يجوّز انّه يجامع الإنسان مَن يشاء...	- للإنسان أن يجامع من يشاء...

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن هذه الشواهد الثلاثة لتكشف عن عمل في الأخذ الآليّ، مالَكَ إلاّ أن تأسف لوقوعه مهما كان من طبيعة الاحتياطات التي يتخذها الشاعر الآخذ (وهي في نظرنا واهية ووهمية وإيهامية) وليس لك هنا إلاّ أن تمضي على خاتمة المنصف الوهايبي التي كتب فيها: "في هذه النصوص الثلاثة يتخذ الشاهد (النص الغائب) ثلاث هيئات: فهو يرد داخل الأقواس منسوباً إلى صاحبه في الهامشّ [حالة بيرس، ولايحدث هذا إلاّ في جملة واحدة دون البقيّة]، ويرد داخل الأقواس دون أية إشارة إلى صاحبه [حالة الأصمعي]، ويرد "منسوباً" إلى صاحبه لكن دون أية علامة تميّزه [حالة الشلغماني/ ابن الأثير] ويتشابك في هذه الهيئات كلام الشاعر وكلام الآخر"، فتنشأ من هذا التشابك جملة ممّا يدهوه الوهايبيّ بـ" الأسئلة المربكة" يصوغها هو كما يلي: "من يتكلم في هذه النصوص الثلاثة ؟ بيرس أم أدونيس ؟ الأصمعي أم أدونيس ؟ الشلغماني أم أدونيس ؟" ويواصل الوهايبيّ:

"في النصّ الأول يتخفّى أدونيس وراء بيرس. وفي النصّ الثاني يتخفّى الإصمعي وراء أدونيس. وفي الثالث يتقمص أدونيس شخصية الشلغماني..." (ص٥٣).

إنك حتى إذا ما أردت أن تأخذ بهذا العمل الهيّن والتمويهيّ للأقواس والرواية بنظر الإعتبار، وسواء أكانت نسبة هذا الكلام [المنحول] إلى صاحبه صحيحةً أم مزيّفة، فلستَ لتقدر إلاّ أن تقرّ بالحقيقة التي يصوغها الوهايبي كما يأتي: «إنّ الشاعر (أدونيس) ينسج على منوال بيرس والشلغماني ويتبنى خطاب كل منهما". وسبق أنّ عرّف دولوز الانتحال بأنّه «الغشّ » و«التقليد» و«الاستنساخ» و«النسج على منوال الآخرين» (جيل دولوز، «حوارات» Gilles Deleuze, Dialogues, avec Claire Parnet, Ed. Flammarion, Paris, 1977, P.13).

إنتحال البسطاميّ وسواه، وإساءة استثمار الشائع من الكلام (تعقيبات صلاح نيازي):

في مقالة شيّقة بعنوان: «أدونيس في ديوانه الأخير، تتقدّم الشهوة والشعر لايتقدّم» (الناقد، عدد تموز/يوليو ١٩٨٨)، يقدّم الشاعر العراقيّ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

صلاح نيازي قراءة متعمّقة ولّماحة لعلاقة أدونيس الارتجاليّة والاشكاليّة بعبارات التراث وتصوّراته لاتعادلها إلاّ إشكاليّة علاقته بالواقع نفسه الذي يجهد في عكسه أو تحويله في عبارته الشعريّة. علاقة أقلّ مايمكن أن يُقال فيها أنّها تفتقر إلى التمعّن والنفاذ والصدقيّة.

يبدأ نيازي مقالته بالتوقّف عند السلوك الثقافيّ لأدونيس، وقفة نشير إليها هنا في بضعة أسطر إتماماً للفائدة. إنّ هناك نوعاً من المصادرة على الحريّة، حرية الذات والآخر، يتوهّم أدونيس العمل بها بمجرّد رفعها شعاراً لمجلتّه. يذكر نيازي هنا قول فرجينيا وولف في أنّ «أسوأ في مافي الكتابة اعتماد صاحبها على المدح كثيراً»، ويتناول «المناقبيّة» الأدونيسيّة إذا جاز التعبير بمفردات مندهشة وله في ذلك كامل الحقّ. كتب نيازي: «الأخطر من ذلك أنّ الذين بشّروا به ويبشّرون فقدوا السيطرة على مديحهم، فقالوه دون اتّزان وتجرّد، فأساؤوا إليه إساءة بالغة.» وعن أدونيس: «إنّه يضيق ذرعاً بالنقد ويستشيط لدرجة السباب المؤلم، كما يدعو إلى النظر ثانيةً في افتتاحية مجلّة «مواقف» التي يؤكّد فيها «أنّها مثّلت احركاً أدبياً وفكرياً ينمو خارج المسبقات... ويؤمن إيماناً كاملاً بالحريّة، حريّة الذات وحريّة الآخر.» ويذكر نيازي كمثلٍ كلمة لأدونيس في «مواقف» بها يردّ على تهجّمات يبدو الشاعر المصريّ الراحل أمل دنقل وقد أطلقها عليه، يتناول فيها، كما يكتب أدونيس «حياته وكرامته وحريّته». لكنّ أدونيس، وكما يشير إليه نيازي، يسقط في اللغة نفسها عندما يكتب بصدد دنقل: «حقّاً إنّ هذه المقدرة لاتتوفّر إلاّ في مستنقعات التعفّن». يتساءل نيازي كيف يمكن التوفيق بين مثل هذا الكلام وبين «الايمان الكامل بالحريّة-حريّة الذات والآخر؟».

بعد التوكيد على كون العملين المتضمّنين في هذه المجموعة «مستغلقان تماماً، وتشيع فيهما الفوضى..»، يستغرب الناقد من إلحاح أدونيس، في قصائده كما في محاوراته ومقالاته، على «المجهول» ومصطلحات أخرى و«توظيفها كأنّها من بنات أفكاره». ويُرجع الناقد مقولة «المجهول» هذه إلى رامبو الذي كتب كما يعرف الجميع في إحدى رسالتَي **الرائي** عن ضرورة «الكشف عن المجهول» وحاجة الشاعر في ذلك إلى «أشكال جديدة». كما ويحيل «مقولة» أدونيس في «تأسيس لغة عموديّة» إلى باشلار مبتكرِ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المصطلح نفسه، القائل إنّ الشعر إنّما يحطّم «زمن الأطر الاجتماعيّة»، «زمن الأشياء»، و«زمن الحياة»، من أجل بلوغ زمن الذات-المركز، زمن تمّحي فيه «الأفقيّة المسطّحة»، و«لايعود الزمن يجري بل ينبجس».

ويحيل نيازي قول أدونيس «أتحدّث عن هذا الكون الصغير-الانسان» إلى صيغة مكرّسة لدى هيراقليطس وابن عربيّ مفادها أنّ «الانسان كونٌ صغير». يتساءل المرء في الواقع عن فائدة الشعر عندما يتحوّل إلى «اقتطاف» عبارات مكرّسة وانتشالها من سياقاتها الأصليّة، وسبق أن قدّمنا نماذج منها. ومثل هذه النماذج ينتشر لدى أدونيس بلا حصر. في قول أدونيس: «وأقول الصحارى في حدائق هذا الزمان»، يرى نيازي قول إليوت، الذي ترجمه أدونيس إلى جانب يوسف الخال: «الصحراء في الحديقة الحديقة في الصحراء». ولايفوت الناقد أن يلفت النظر إلى أنّه في حين تقف مقولة إليوت «كمحصّلة أحداث جسيمة متعاقبة، فإنّ الضمير المستتر «أنا» يقف في جملة أدونيس وقفة متحديّة تقف بوجه المستحيل، وهذه هي العقليّة العربيّة اليوم في أكثر الأحايين، صورة عضليّة مفتولة، تلكز القاريء عند حنّه، وحين توقظه، تضربه بعصا على رأسه».

عندما يقول أدونيس: «الوصل فصل»، فهو لايفعل، كما يذكّر به الناقد، سوى أن يمتاح مباشرةً من قول أبي يزيد البسطاميّ: «الوصل مثل الفصل، ثمّ الفصل من الوصل...» ويرينا نيازي أنّ أدونيس إذ يكتب: «ويحلو لي أن أسمّي الصخرة ماءً»، ومثل هذا كثير في شعر أدونيس، فإنّه «إنّما يطبّق مبدأ التعارض Incomptabilityالذي آمنَ به الصوفيّة.» ويضيف الناقد: «ثمّ ألم يكن مصدر «الصخرة ماء» من الآيات الثلاث التالية: «وإنّ من الحجارة لما يتفجّر منه الأنهار» و«قلنا اضربْ بعصاكَ الحجرَ، فانفجرتْ منه اثنتا عشرة عيناً»، و«أن اضربْ بعصاكَ الحجرَ فانبجستْ منه اثنتا عشرة عيناً»؟».

في أمثلة أخرى، يتوقّف نيازي (وسنعود في فصل نقد الشعر إلى معالجته لبلاغة أدونيس) عند إساءة استثمار الأخيرلصيغ مكرّسة في القرآن أيضاً، أو في الكلام السائر. قوله مثلاً في «شهوة تتقدّم خرائط المادّة»:«أجلس في مقاهٍ تذكّر بمقهى العميان/ في أروقة الباليه-روايال مع

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

متعبين/ من كلّ نوع/ ينفشون الساعات كالقطن». أصل الصورة، كما يذكّر به الناقد، في آيتين يرد فيهما العهن (وهو القطن المصبوغ ألواناً) على شكل مشبّه به: «يوم يكون الناس كالفراش المبثوث، وتكون الجبال كالعهن المنفوش»، و«يوم تكون السماء كالمهل. وتكون الجبال كالعهن». يريد أدونيس في قوله: «ينفشون الساعات كالقطن» أنهم «يمطّطون القطن سدى»، في حين يكون محمول الصورة القرآنيّة مغايراً تماماً، ومهولاً في دقّته. كتب نيازي: «لو دقّقنا في الآية الأولى، لتبيّن على الفور أن لاعاصمَ إذا جاءت الساعة. فتشبيه الناس بالفراش المنتشر منطقيّ تماماً، لأنّه لايطير باستقامة، وكأنّ البشر يترنّحون. الفراشات من ناحية أخرى وراء الألوان. والجبال ذات الألوان ملاجيء للخائفين كما يُعتقَد ولكنّها أصبحت خفيفة مثل الصوف وأحبولة لأجنحة الفراشات فأين المفرّ؟».

تشبيه آخر غير بليغ تردفه إفادة غير مفيدة من شائع الكلام. كتب أدونيس في«المهد»: «ماهذه النساء، ماهذه الكتب؟ يتعجّب الثائر الضيف الذي لايلبث أن يضيع كمثل نقطةٍ في سطرٍ، في هامشٍ، في زاويةٍ ما». علاوة على التكرار المقوت في آخر الجملة (ونحن بإزاء «قصيدة»!)، يذكّرنا الناقد بأنّ الشاعر شاء أن ينوّع على العبارة السائرة: «مثل نقطةٍ في بحر». ويتساءل نيازي: «كيف تضيع النقطة في سطرٍ، إن لم تكن إهمالاً وسهواً؟ وإذا كانت مجرّد نقطة، لاتحلّي ولاتُمرّي، فما أهميّة ضياعها، وماأهميّة الانتباه إلى ضياعها؟». كلاّ، لايمكن أن تضيع نقطة، «هكذا»، في كتابة مدقّقة، مسؤولة، وبالغة الحرص على أشكالها ومؤدّياتها.

خلاصة؟

سواءٌ أفي الشواهد التي قدّمها الوهايبيّ أو هذه التي طرحها صلاح نيازي، أوحالة انتحال النفريّ التي كشف عنها عادل عبد اللّه، والتي لايلجأ فيها أدونيس حتّى إلى أقواس وإشارات وهميّة أوتحويرات صياغيّة طفيفة لعصرنة الخطاب تُبقي مع ذلك كما لاحظنا في أنموذج الإصمعيّ وابن الأثير على وتيرة الخطاب الأساسيّة كما هي، في هذا كلّه مثلما في النماذج القادمة من الانتحال النقديّ والفكريّ يتكشّف غياب التناصّ لدى أدونيس. إنّه لايمارس على هذه النصوص لاإعادة خلق للمعنى ولاقلباً له، لاتحويلاً ولااقتضاباً، لاتكثيفاً ولاتوسّعاً، لاتغييراً لمستوى الخطاب ولاإدخالاً للسخرية،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لايكتفي بالاقتضاض أو استلهام المعنى أو الاستسقاء، لايُدخل عملَ أيّة ذاتيّة فاعلة ولايعمد إلى أيّ من المناورات التي رأينا مع النقاد العرب والغربيّين كيف تهب متوسّل التناصّ إمكانات تحرّر كبير. ويلاحظ القاريء (وهذا كاشفٌ آخر عن غياب التناصّ أو الاقباس المشروع) أنّ أيّاً من النصوص المنتحلة ليس بالمنتشر على ألسن العرب بما يتيح تضمينه دون إشارة، كما يمكن أن يفعل المرء مع آية قرآنيّة أو حديث أو بيت لامريء القيس أو المتنبيّ وسواهما من أعلام العرب. كلا نصّيّ ابن الأثر والإصمعيّ منتشران في أعمالٍ ليست بالسائرة في الأفواه. وكذلك هي حالة نصّ النفّري يومَ أخذَ عنه أدونيس، غير متوقّعٍ انتشاره الطاغي لاحقاً. غريبةٌ في الواقع ومحزنة هذه الثقة بـ«اندثار» الأعمال الكبرى وتوهّم إمكان الأخذ عنها بلا حساب. وحتّى لو تعلّق الأمر بنصوص منذورة للاندثار النهائيّ، فكيف يبيح أحدٌ لنفسه أن يمتاح منها خانقاً بذلك الكلام الخاصّ الذي لايمكن كما عبّر بروست أن يقوله عنه أحد سواه، والذي لايمكن إلاّ أن يصدر عن سريرة المرء نفسه؟ ولو انّك عثرتَ باصاحِ على قنّنية طافية في عرض البحر، وفتحتَها ووجدتَ فيها نصّاً عظيماً، فهل ستهرع إلى الناس ناسبَه إليك؟ كان نصّ النفّريّ قد صدر في طبعة قام بها العلاّمة البريطاني آرثورجون آربري في الثلاثينات، وعرفها أدونيس عن طريق أستاذه بولس نويا في الستينات، ونشر صفحات قليلة منها في "مواقف" (العدد المزدوج ١٨/١٧ أيلول-كانون الأول ١٩٧١). فهل عمل هنا أيضاً بالإيهام إذ نشر صفحات قليلة من عمل سمح لنفسه في الفترة نفسها (كتب "تحوّلات العاشق" في أواسط الستينات، وهي «مسرح» هذه الانتحالات)، نقول سمح لنفسه بانتحال صفحات أخرى منه؟

أولوية الإيقاع:

إلى هذه السرقات والإنتحالات، ماكان منها معروفاً من قبل (النفّري) أو غير معروف (الأصمعي وابن الأثير)، وما كان بخصوصه حدس وتوقّع (سان-جون بيرس)، يطرح الوهايبيّ في أطروحته آنفة الذكر أبياتاً ومقاطع كثيرة لرامبو ونرفال وتسارا وإيلوار تهيمن حدوسها الشعرية على غنائية أدونيس العشقيّة أو "خطراته" الكونية (فلسفة التاو) إلى الحدّ الذي يدفع الوهايبي إلى الإستنتاج أن الجسد لدى أدونيس إن هو إلاّ "جسد ثقافي" تساهم في تركيبه وتكوينه وتعين خارطته مساهمات ثقافية آتية من عصور عديدة. استنتاج إيجابيّ ربّما كان من حقنا أن نفارقه قليلاً أو كثيراً.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فصحيح، من وجهة النظر الثقافية، أن النظرة للجسد تخضع في تكوّنها إلى ثقافة المرء الفردية والجماعية، وإن فيها الكثير ممّا هو مكتسب ومعطى. لكن أن تكون، كما في حالة أدونيس، بمثل هذه التبعيّة للكتب، فهذا مما يحوّل الجسد نفسه، لدى أدونيس، إلى جسد كتبيّ وليس أكثر.

يبقى أنّ الوهايبيّ نفسه يقرّ بأنّ أدونيس، مهما فعل، ومهما قام بنقل "خطابه" من مقام الوجد الإلهيّ إلى الوجد الإنسيّ، ووجّه الخطاب للعاشقة ("أيتها المكتوبة...")، وقد كان موجّهاً للعبد ("أيها المكتوب...)، يفشل في «طمس» كتابة النفرّيّ. يفشل في هذا لسبب أساسيّ يتعلق بالبنية. سبب يتعلق بالإيقاع غير القابل للتذويب والإعادة الذي شكل الدرع الواقي لشعرية النفريّ. كتب الوهايبي بهذا الصدد: "لم يستطع أدونيس، رغم الجهد الذي يبذله في توليفها (يقصد الدلالات الصوفية) توليفاً جديداً وصياغتها صياغة جديدة أن يطمس محمولها الميتافيزيقيّ وأن يستنفد وظيفتها الإبستمولوجية" (ص ٩٦). مردّ ذلك أيضاً أنّه: "إذا كان أدونيس لم يتحرر من سلطان النفّري، فلأنه، وقد جارى لغة "المواقف والمخاطبات" وإشاراتها ورموزها، لم يجد بدّاً من مجاراة إيقاعها، ذلك أن الإيقاع في نصّ النفّري يتصل بكل عنصر من عناصر الجملة ويلابسه ملابسةً، فهو جرسه الصائت ومعناه المجرّد في آنٍ، يحلّ حيث تحلّ اللفظة وينبني حيث تنبني الجملة، ويقفل حيث تقفل الفاصلة، وليس قاعدة خارجية، يخضع لها الشكل الشعريّ كما هو الشأن في القصيد الخليليّ حيث تنعدم الصلة بين طبيعة المعاني وطبيعة الأوزان. إن الإيقاع في نصّ النفري يتوالف والحالة ويتناسق والصورة ويتناسب و "الثيمة"، فاللغة هي التي تخلق الإيقاع وتنهض بنفسها دليلاً عليه، وليس الإيقاع هو الذي يركّب اللغة على نظم موزون، له تصميمه المجرّد في ذهن الشاعر." (ص ٨٨). إلى أن يخلص الوهايبي إلى القول: "لعلّ هذا التلابس بين اللغة والإيقاع هو الذي يجعل من نصّ النفري نصّاً يتعذر توليده دون تقليده، وتتعذر مجاراة لغته دون مجاراة إيقاعه. فإذا حاول أحد أن يرفع منه كلمة، ليضع مكانها أخرى، كما فعل أدونيس، اضطرب المعنى ولم يضطرب النغم، وبرز الموروث في حالة تهيّج ("ليتش")فكأنّه نصّ عقيم بعبارة ابن رشيق، أو شجرة رائعة لا تتمتع بجنى كريم بعبارة عبد القاهر". (الصفحة نفسها).

"تهيّج" الذاكرة:

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

طالما ادعى أدونيس التأسيس المطلق، وقلّما أقرّ بمصادره. وطالما زعم إحداث "قطيعة إبستمولوجية"، وطمس آثار سابقيه ومعاصريه على شعره. هي حرب مع "الذاكرة" تدخل في نطاق أكبر عوارض "الإنكار" بالمعنى التحليليّ - النفسي للكلمة. الإنكار الذي يقول عن المرء أكثر مما يريد هو أن يقول عن نفسه أو أن يخفيه عنها. في حوار له مع مجلة "المستقبل" الأسبوعية (العدد ٣٨، باريس، ١٢ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٧٧، يذكره المنصف الوهايبي، ص ٣٧): يصرّح أدونيس: "في كل ما أكتبه يلاحقني هاجس تحطيم الذاكرة". إنه يقصد بالطبع نسيانها وعدم السماح لها بالتغلغل في كتابته، نسيانها نسياناً مطلقاً كالأبيات الألف في وصية حمّاد الراوية المشهورة لأبي نواس، تحفظها وتعود لتنساها. ما ينساه أدونيس ومن صدّقوا حماداً (ولا شكّ أنّ أبا نؤاس ليس من هؤلاء) أن الذاكرة لا تُحطَّم بقرار، وأنّ السبيل الوحيد الممكن للنسيان هو هذا الذي يدعوه نيتشه بـ "النسيان الفعّال"، وهو أعلى أشكال التذكّر وأرقاها. تتجاوز الشيء مفيداً من عصارته الحيّة، مضيفاً له من لدنك. وحتى عندما يطيب لأدونيس أن يذكر بعض الصوى التي قادته في عمله، فهو لا يذكرها إلاّ تعميماً: هكذا يصرّح في الحوار نفسه: "تأثرت بالحركة السريالية كنظرة، والسريالية هي التي قادتني إلى الصوفية". أية صوفية، وأيّ متصوّفة؟ يُذكّرنا الوهايبي (ص ٦٣) بأنّ أدونيس قد "أغفل الإشارة إلى تأثّره بالنفري في كل الحوارات الأدبية التي تحدّث فيها بإسهاب عن مصادر تجربته الشعريّة". ويتساءل الناقد: أليس من اللافت أن يكتب عام ١٩٨٣ مقدمة لأعماله الشعرية الكاملة، فيشير إلى أن لكتابته أصولاً في تراث العرب، ولايذكر سوى "الإشارات الإلهية" لأبي حيان التوحيدي؟" (ص ٦٤). وأليس من اللافت للنظر أن "ينتظر الثمانينات حتى يخصّه (أي النفري) بفصل في "الشعرية العربية"، لا ليتحدث عن تأثره به، وأنما عن كتابة النّفري، معرفاً به بعبارات مأخوذة هي نفسها وكما يذكرّ به الوهايبي، من نصّ النفري ذاته. يقول الأخير: "أوقفني في مالا ينقال وقال لي..." فيكتب أدونيس: "هنا مغامرة لقول مالا يقال"، إلخ...؟ (الصفحة نفسها) !

ينهض البعض ضدّ الأيديولوجية، غافلين على أنهم يصدرون بهذا عن أيديولوجية، هي من أكثر الآيدلوجيات امتثالية. ويحتج بعضهم على الفلسفة، جاهلين أنهم ينطقون بذلك عن... فلسفة، هي من أكثر الفلسفات رومانتيكية. ويحتج بعضهم على الشعر، ناسين أنهم ينطلقون هنا من... موقف شعري،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هو من أكثر المواقف الشعرية سذاجة. وأدونيس ينكر الذاكرة، فتخرج له، وعليه، من حيث لا يتوقع. تكشف عن تشقّقات "جسده" الشعريّ، تبعثر عناصر فنّه، وتميط اللثام عن انتحالاته مهما كان له في التخفّي على مصادرها من براعة. فلا شيء يصمد أمام امتحان الزمن وجهود العقل التفكيكيّ (الذي يفيد منه كلا الوهايبيّ وكاتب هذه السطور). براعة تقف لتشكك في مصداقية شاعر، بل في شاعريّته. وإنّ هذا كلّه ليُذكّر بما يدعوه دريدا بكآبة الناقد التفكيكيّ، الذي مهما أوغل في التفكيك، يظلّ أمامه ما يستدعي التفكيك أكثر وأكثر. وهكذا، فإنّ ثقافة إنسان فرد، مهما يكن من سعتها، لا تكفي لتطويق تخايلات كاتب، وانتحالاته، وطرائقه في "محو الآثار" بالمعنَيين الإثنين للتعبير الأخير: محو السارق الآثار الدالة على صنيعه، ومحاولته طمس آثار الأقدمين. ولاأغنى هنا من العقليّة الحواريّة، تفتح في واضحة النهار وفي نور الإقرار الحقّ نصّاً على نصّ، وخيالاً على خيال. أن يجافيها أدونيس إلى هذا الحدّ، سواءً في تعامله مع الشواهد المقدّمة (وهناك منها الكثير ممّا سيواصل كما يبدو الانكشاف)، أو في تصوّره في كلّ مَن ينتقده عدواً متحاملاً يذهب هو ليسلّط عليه جيش أتباعه ومنافقيه بدل مقارعته بالحجّة تلو الحجّة، ففي هذا مايكشف عن أزمة قد تتعدّى أدونيس إلى جانب كبير من الثقافة العربيّة التي ربّما كان هو الممثّل لمأزقها والناطق بتناقضاتها.

إليوت، السيّاب وأدونيس: بين تناصّ وانتحال (مقارنة للدكتور عبد الواحد لؤلؤة):

في مقالة بعنوان «من قضايا الشعر العربيّ المعاصر، التناصّ مع الشعر الغربيّ» (مجلّة «الوحدة»، عدد مزدوج ٨٢/٨٣، تموز/يوليو-آب/أغسطس ١٩٩١)، يضيف الناقد العراقيّ عبد الواحد لؤلؤة «قطعة» أساسيّة لملفّ الانتحال إذ يتوقّف، معزّزاً مقاله بالأمثلة والشواهد، عند التناصّ كما مارسه شاعران: إليوت والسيّاب، وكما لايمارسه أدونيس.

يبدأ الناقد بتعريف «التناصّ» (ويبدو مفضّلاً عليه مفردة «التناصص» على زنة «تفاعل») بأنّه «تداخل النصوص ببعضها عند الكاتب، والشاعر بخاصّة، طلباً لتقوية الأثر، أو توسّعاً في القول بالإحالة على نصوص أخرى». هناك إذن تداخل وإحالة. وهو يقول إنّ النقد العربيّ القديم قد عرف